This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Vet. Ger III B. 52)

§ 2/8.

Das

Schauspielwesen.

Dargestellt

auf dem

Standpunkte der Kunst,

der

Gesetzgebung und des Bürgerthums.

Von

Wilhelm Hebenstreit.

Wien, 1843.

Fr. Beck's Universitäts-Buchhandlung.

Etenim cum Roscius artifex ejusmodi sit, ut solus dignus esse videatur, qui in scena spectetur: tum vir ejusmodi est, ut solus dignus videatur, qui eo non accedat.

Cicero pro P. Quintio. 25.

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
13 DEC 1962
OF OXFORD
LIBRARY

Gedruckt bei J. P. Sollinger.

Vorwort.

Der Inhalt der nachfolgend mitgetheilten Abhandlungen wird, wie leicht vorauszusehen, wohl sehr verschieden beurtheilt oder auch von einer Seite mit eben so großer Billigung als von der anderen mit Bedenken, Zweifeln und Einwürfen aufgenommen, vielleicht sogar mit einiger Entrüstung abgewiesen werden.

Dies ist jedoch der stets sich wiederholende Erfolg eines selbstständigen, parteilosen Urtheils.

Ob ich zu letzterem berechtigt bin, mögen Unbefangene bestimmen; wäre es mir aber darum zu thun gewesen, für jede meiner Behauptungen, zum Schutz und Schirm, Gewährsmänner namhaft zu machen, so würde solches ohne Beschwerde im reichen Maße haben geschehen können.

Was indeß ein ruhig klarer Blick auf das Vorhandene, eine vorurtheilsfreie Beachtung und Verknüpfung von Ursache und Wirkung und die Geschichte von mehr als zweitausend Jahren lehrt, bedarf des übergroßen gelehrten Apparats nicht, vielmehr kann derselbe für den Fall aufbewahrt bleiben, wenn es einem modernen theatralischen Ritter

belieben ſollte, einen romantiſchen Kreuzzug gegen Erfahrung und Geſchichte zu beginnen.

Einem Kämpen dieſer Art, erſchiene er auch in der Maske eines Todten, würde ich dann freilich nicht, zornentbrannt, nach dem Vorgange eines politiſchen Dichters, zurufen:

O Ritter, todter Ritter,
Leg' deine Lanze ein!
Sie ſoll in tauſend Splitter
Von mir zertrümmert ſeyn;

ei bewahre! ich würde vielmehr ſeiner etwa ſchon eingelegten Lanze lediglich einen Windfächer, mit einer entſprechenden Anzahl tüchtiger Beweisſtellen verziert, entgegenhalten, was hoffentlich hinreichend ſeyn dürfte, die beabſichtigten Lanzenſtöße abzuwenden wie Seifenblaſen, womit Kinder an Körper und Geiſt ein unſchädliches, eigentlich nur ſie ergötzendes Spiel treiben.

Wer jedoch einen Kampf, ſey es in äſthetiſcher oder politiſcher Hinſicht, beginnen und mit Erfolg durchführen will, ſollte vor Allem ſeine eigenen und die Hilfsmittel ſeines Gegners kennen und abwägen; was ich im vorbemerkten Fall doch auch beachtet zu ſehen wünſchen möchte.

Eingedenk indeß der Bedeutung des mir angeſtammten Namens will ich hier nur den Streit vermitteln, nicht den Streit anheben, und wenn ich daher aus innigſter Ueberzeugung

dem Theater seine ästhetische Bedeutsamkeit, in gewissen Fällen selbst einen politischen Einfluß, und ausgezeichneten Schauspielern eine höchst ehrenwerthe künstlerische Bildungskraft willig zugestehe, so mußte ich dennoch nach sorgfältiger Erwägung der obwaltenden Verhältnisse mich bestimmt fühlen, „allen und jeden wohlthuenden Einfluß der Theateranstalten auf Sitte und Moral, jedes eben so voreilige als unverständige Eindrängen derselben in Schule und Kirche mit Entschiedenheit zurückzuweisen und ihre gänzliche Unfähigkeit dazu auf dem Standpunkte der Kunst, der Gesetzgebung und des Bürgerthums darzuthun."

So unerwünscht manchem Verehrer der Sache und der dazu gehörigen Personen eine solche Darstellung immer auch seyn mag, gerechtfertigt wird sie dennoch durch sich selbst und was man dagegen aufbringen kann, ergibt am Ende sich nur als leere Voraussetzungen und gutgemeinte fromme Wünsche, mitunter auch als Resultate optischer Täuschungen.

Ein wahrhaft unbefangenes Urtheil ist nur von Denjenigen zu erwarten, die das hinter dem Vorhange und den Coulissen sich bewegende Leben kennen, und in dieser Hinsicht bin ich überzeugt, gerade von jenen ausgezeichneten Bühnenkünstlern, welche mit der Kunst es redlich meinen und die ihnen mögliche Kunststufe bereits erstiegen haben, am besten verstanden und gewürdigt zu werden. Wie in der Kunstübung so auch in der Einsicht und Wahrheitsliebe überragen solche Männer Hunderte ihrer Genossenschaft.

Uebrigens ist mir jede literarische Erörterung über das Dargebotene, jedes Für und Wider willkommen, wenn nur die Gränzen des Anstandes und der Sitte beachtet und jene Gemeinheit entfernt gehalten wird, die schon öfter in neuester Zeit auf die mannigfaltigste Weise, durch heimliche Zuflüsterungen, durch anonyme Anzeigen und Berichte, sogar durch derlei veranlaßte Mittheilungen von Frauenhänden u. s. w. sich geltend gemacht, dadurch aber auch auf's Entschiedenste als die eigene Taktlosigkeit und literarische Nichtswürdigkeit sich kundgegeben hat.

Gmunden im März 1848.

Dr. Wilhelm Hebenstreit.

Inhalt.

Seite.

I. Hat es vormals, insbeſondere zur Zeit der Griechen und Römer, eine Schauſpielkunſt gegeben? 1

II. Gibt es in heutiger Zeit eine Schauſpielkunſt, und iſt der Schauſpieler überhaupt, oder in welchem Sinne ein Künſtler? 35

III. Die öffentliche Meinung über den Stand des Schauſpielers und über ſein Gewerbe oder ſeine Kunſt, wie ſie war und iſt 76

IV. Veranlaſſung und Grund der überall ſichtbaren Charakter-Aehnlichkeit der Schauſpieler 128

V. Verſuche, welche von Schauſpielern unmittelbar ausgegangen ſind, ihren Stand höher zu ſtellen und ihre Zukunft zu ſichern 143

VI. Die Beneſize-Vorſtellungen und deren Einfluß auf die Schauſpieler 170

VII. Wie verhält ſich der Schauſpieler, als Beurtheiler theatraliſcher Werke, zum Dichter? 185

VIII. Apologie des Theaters, oder, wie kann das Theater zur Verbeſſerung des Geſchmacks und der Sitten beitragen? 201

IX. Erläuterung, Prüfung und Berichtigung der vorſtehenden Preisſchrift 233

X. Zu welchem Zweck dient denn das Schauſpielen? 286

XI. Können Privat- oder Liebhaberbühnen auf die Fortſchritte der Schauſpielkunſt und auf Beförderung der Sittlichkeit einwirken? . . . 310

XII. Welche Eigenſchaften muß ein Schauſpieler beſitzen, um ſein Geſchäft mit Erfolg zu betreiben? 320

Verbesserung.

Seite 64, Zeile 6 von unten, l. Repetiren, statt Veretiren.

I.

Hat es vormals, insbeſondere zur Zeit der Griechen und Römer, eine Schauſpielkunſt gegeben?

Der berühmte Leſſing ſagt im letzten Stück der hamburgiſchen Dramaturgie: „Wir haben Schauſpieler, aber keine Schauſpielkunſt; wenn es vor Alters eine ſolche Kunſt gegeben hat, ſo haben wir ſie nicht mehr; ſie iſt verloren, ſie muß ganz von Neuem erfunden werden“ [1]).

In dieſer Behauptung iſt klar ausgeſprochen, daß es in der Jetztzeit keine Schauſpielkunſt gibt, und der Zweifel vorgetragen, ob es auch vor Alters eine dergleichen gegeben habe.

Zur näheren Einſicht hierüber führt aber keine Unterſuchung über den Schauſpieler, als Künſtler, vielmehr wird dieſe ſo lange unfruchtbar und unnütz erſcheinen, bevor man nicht mit dem Weſen des Schauſpielens, ſey es als Kunſt, oder als mechaniſche Fertigkeit, befreundet iſt: ein Gegenſtand, der für Äſthetiker und Kunſtrichter, für Hohe und Niedere, für Denker und Nachſager von der größten Bedeutſamkeit iſt, weil Abhandlungen, Zeitſchriften und Lehrbücher, ſchwindelnd und kreiſend, um jene darſtellende ſogenannte Kunſt, wie um die wärmende Sonne, ſich drehen und im rüſtigen Anſchauen ihres Glanzes größtentheils mit Blindheit geſchlagen werden, gleichmäßig aber auch ihre Leſer und Bewunderer mit Blindheit ſchlagen.

Ich will verſuchen der Sache näher zu treten, jedoch die Frage: „ob wir in heutiger Zeit bereits zu dem Beſitz einer Schauſpielkunſt gelangt ſind, oder dahin zu gelangen Ausſicht haben,“ ſo lange auf ſich beruhen laſſen, bis die Beantwortung der Vor- und gleichſam Hauptfrage erfolgt iſt: „Ob es vor Alters eine Schauſpielkunſt gegeben habe.“

Verbeſſerung.

Seite 64, Zeile 6 von unten, l. Repetiren, ſtatt Veretiren.

I.

Hat es vormals, insbeſondere zur Zeit der Griechen und Römer, eine Schauſpielkunſt gegeben?

Der berühmte Leſſing ſagt im letzten Stück der hamburgiſchen Dramaturgie: „Wir haben Schauſpieler, aber keine Schauſpielkunſt; wenn es vor Alters eine ſolche Kunſt gegeben hat, ſo haben wir ſie nicht mehr; ſie iſt verloren, ſie muß ganz von Neuem erfunden werden“ [1]).

In dieſer Behauptung iſt klar ausgeſprochen, daß es in der Jetztzeit keine Schauſpielkunſt gibt, und der Zweifel vorgetragen, ob es auch vor Alters eine dergleichen gegeben habe.

Zur näheren Einſicht hierüber führt aber keine Unterſuchung über den Schauſpieler, als Künſtler, vielmehr wird dieſe ſo lange unfruchtbar und unnütz erſcheinen, bevor man nicht mit dem Weſen des Schauſpielens, ſey es als Kunſt, oder als mechaniſche Fertigkeit, befreundet iſt: ein Gegenſtand, der für Äſthetiker und Kunſtrichter, für Hohe und Niedere, für Denker und Nachſager von der größten Bedeutſamkeit iſt, weil Abhandlungen, Zeitſchriften und Lehrbücher, ſchwindelnd und kreiſend, um jene darſtellende ſogenannte Kunſt, wie um die wärmende Sonne, ſich drehen und im rüſtigen Anſchauen ihres Glanzes größtentheils mit Blindheit geſchlagen werden, gleichmäßig aber auch ihre Leſer und Bewunderer mit Blindheit ſchlagen.

Ich will verſuchen der Sache näher zu treten, jedoch die Frage: „ob wir in heutiger Zeit bereits zu dem Beſitz einer Schauſpielkunſt gelangt ſind, oder dahin zu gelangen Ausſicht haben,“ ſo lange auf ſich beruhen laſſen, bis die Beantwortung der Vor- und gleichſam Hauptfrage erfolgt iſt: „Ob es vor Alters eine Schauſpielkunſt gegeben habe.“

Dieſen Zweck glaube ich durch eine Erläuterung über Urſprung und Beſchaffenheit des griechiſchen und römiſchen Schauſpielweſens am beſten zu erreichen.

Die erſten Anfänge des griechiſchen Schauſpiels kann man nicht in den pythiſchen Nomos, nicht in die Lobgeſänge zur Ehre Appollo's und ſeines Sieges über die pythiſche Schlange ſetzen; ſie liegen näher in den uralten Luſtbarkeiten, welche die Menſchen natürlicher Weiſe nach vollendeter Einſammlung der Feld- oder Erdfrüchte anſtellten, beſonders in den Lobgeſängen des Bacchus, welcher den Weinbau lehrte und dadurch neben Erheiterung und Fröhlichkeit auch weitere Ausbildung beförderte [2]).

So wurde das Weinleſefeſt die älteſte luſtige Dionyſus- oder Bacchusfeier, und die Grundlage aller dramatiſchen Spiele ſind jene munteren Geſänge, die Dithyramben, von Chören geſungen zu Ehren des Bacchus; ohne Zweifel ſo alt, wie ſeine Verehrung, da Dithyrambus und Bacchus für gleichbedeutend genommen werden [3]).

Die Chöre aber, von welchen ſolche Dithyramben abgeſungen wurden, ſonderten ſich in kykliſche und phalliſche Chöre. Jene galten angeblich dem Nyſäiſchen und älteſten Bacchus (Dionyſus), bewegten ſich in der Runde um einen Altar, worauf dem Bacchus zum Opfer ein Bock geſchlachtet war. Ihr Erfinder ſoll Arion [4]) geweſen ſeyn; in jedem Falle reichen ſie über 600 Jahre vor Chriſtus hinaus, denn nach der pariſchen Marmorchronik brachte Cecrops die Bacchusverehrung nach Griechenland, und nach Athenäus lebte Bacchus mehre Jahrhunderte vor Cadmus, nach einer von ihm mitgetheilten Grabſchrift auf Ninus [5]).

Die Dithyramben, angeblich zu Ehren des Eleutheriſchen und jüngeren Dionyſus, hießen phalliſche Chöre und wurden in Prozeſſion abgeſungen, bei welcher ein Bock mitgeführt und ein Phallos (die Geſtalt eines männlichen Gliedes) vorgetragen wurde [6]). Es war dieß ſchon eine Erweiterung der Bacchusfeier.

Beide Geſangweiſen waren aber freudige Lobgeſänge auf den Dionyſus [7]). Letztere, die Phallika, jedoch mehr muthwilligen und üppigen Inhaltes, was in der Sache ſelbſt lag, als erſtere, welche vor-

zugsweiſe Tragödien genannt wurden. Die Fröhlichkeit wurde nämlich durch die Beſchaffenheit des Feſtes ſelbſt bedingt, und man irrt gewaltig, wollte man jenen Tragödien einen ernſten oder traurigen Charakter unterlegen [8]).

Denn Tragödie und Komödie, beide aus den bacchiſchen Chören entſprungen, waren anfänglich gar nicht oder nur ſehr wenig verſchieden, beide beſtanden vielmehr, als Theile des Bacchusfeſtes, vorzugsweiſe aus Tanz und Geſang [9]).

Daher läßt Lucian die Sänger in älteſter Zeit zugleich Tänzer ſeyn; Philoſtrat der Jüngere in der Weinleſe Mädchen und Jünglinge, im bacchiſchen Tanze fröhlich einherſchreitend, Loblieder ſingen; Plutarch das von den Vorfahren überlieferte Bacchusfeſt fröhlich und volksthümlich begehen; Maximus Tyrius die Götterfeſte unter Landleuten ſich bilden, welche zuerſt dem Bacchus zu Ehren um eine Weinpreſſe Chöre führten; Athenäus die Tragödie und Komödie aus Zechgelagen zur Zeit der Weinleſe entſtehen; Virgil fröhliche Zecher in fröhlichen Liedern an dieſem Feſte den Bacchus preiſen; Tibull den Landmann alsdann das Geſicht ſich roth bemalen und künſtliche Chöre anführen ꝛc. und daher ſtellt Heſychius Tragödie, Tanz, Geſang und Komödie auf eine Linie [10]).

Aber auch als Thespis die Prozeſſion des Chors veränderte und einen Schauſpieler aufſtellte, der zum Zeitvertreib der Zuſchauer einen andern Menſchen anſchaulich machte und ſolchergeſtalt ſich vom Inhalt der früheren Dithyramben gänzlich losſagte (theilweiſe war das ſchon früher geſchehen [11]), erſchien dennoch die Tragödie nicht ernſter und feierlicher Natur. Solon erklärte deſſen Vorſtellung für grobe Lüge, für ein unverſchämtes Spiel, das ſich bald in alle öffentlichen Geſchäfte einſchleichen werde, nicht, wie Leſſing meint [12]), weil er gar keine Vermuthung von dem Nützlichen der Schauſpiele gehabt, ſondern weil er klar die Folgen erkannte, die ſpäter auch eingetreten ſind.—Thespis dagegen nannte ſeine Vorſtellung ein Kinderſpiel, ein unſchädliches Kurzweil, wobei aber eben ſo oft der Ausdruck Tragödie zum Vorſchein kommt [13]). Nicht minder ſchildert Pollux den Thespis als einen Spaßmacher, Dioskorides erklärt

seine Tragödien für Späße und Kinderspiele, und auch Horaz setzt ihn ausdrücklich dem ernsten Aeschylus entgegen [14]).

Daß jedoch die Tragödie dem Namen und der Sache nach weit älter ist, als Thespis auftrat, behauptet schon Plato, und damit stimmt nicht nur Aristoteles [15]) überein, sondern Diogenes Laertius [16]) schildert auch ihre fernere Entwickelung also: „Wie Anfangs der Chor allein die Tragödie spielte, Thespis alsdann einen Schauspieler erfand, damit der Chor zuweilen ausruhen konnte, Aeschylus den zweiten, Sophokles den dritten Schauspieler hinzufügte, und so die Tragödie vollendet erschien: — bestand auch die Philosophie u.s.w.

Bentley bestreitet zwar, daß die Benennung Tragödie älter sey, als Thespis; allein es stehen ihm die vorbemerkten Zeugnisse entgegen und seine Gründe sind willkürliche Annahmen und Auslegungen [17]).

Es ist demnach eine undankbare Bemühung, Denjenigen namentlich ermitteln zu wollen, welcher die Benennung Tragödie zuerst erfunden hat. Das Nämliche läßt sich von ihrem späteren Inhalte bemerken. Wo, wie hier, die Grundlage im bacchischen Chore bereits vorhanden war, werden Manche die daran änderten und besserten für Schöpfer und Erfinder gehalten. Sache und Benennung hängen ursprünglich immer zusammen, doch letztere bleibt, wenn auch jene sich ausdehnt und erweitert, oder auch wesentlich sich verändert. Daher scheint es nöthig, noch Einiges über die Ableitung und eigentliche Bedeutung des Ausdruckes: „Tragödie" beizufügen.

Adelung hält es für eine alte, doch alberne Meinung, daß tragoedia vom griechischen tragos (Bock), und ode (Gesang) abgeleitet werde, weil Jedermann zwar wisse, daß tragos einen Bock, nicht aber, daß es auch traurig bedeute, weshalb tragoedia nicht Bockgesang, sondern Trauergesang bedeute.

Man beachtete diese Meinung fast gar nicht, bis sie im J. 1823 wieder von Dr. Adolf Müllner, der kein Bockgesangs- sondern ein Trauergesangs-Dichter seyn wollte, an's Tageslicht gezogen wurde. Zum Erweise aber, daß, auch bei einem veränderten Inhalt und einer

veränderten Form, Ableitung und Bedeutung des Namens unverändert bleiben, mögen folgende Umſtände dienen.

1. In den Dionyſien (Bacchusfeſten) wurde dem Bacchus ein Bock (tragos) geopfert, dabei um rauchende Altäre getanzt, und aus dem Stegreif Lieder geſungen, wie ſolches viele Schriftſteller des Alterthums bezeugen [18]).

2. Die Veranlaſſung zu dieſem Opfer war die vom Bock verurſachte Beſchädigung des Weinſtocks. Darüber entſcheiden keine Fabeln, ſondern klaſſiſche Schriftſteller [19]).

3. Der Bock (tragos) wurde aber auch am Bacchusfeſte in Prozeſſion herumgeführt. Es trug alsdann auch Einer den Korb mit Feigen, ein Anderer den Phallos; was jedoch zu Plutarchs Zeiten ſchon veraltet war [20]).

4. Die den Bacchusaltar umtanzenden Chöre (kyklioi choroi) beſtanden aus bockähnlich gekleideten Satyrn, und dieſe

5. Die Dithyramben, d. i. die Lobgeſänge auf den Bacchus ſingenden Chöre, nämlich die Satyrn, wurden Böcke (tragoi) genannt; denn

6. Die Satyrn gehörten überhaupt zur Prozeſſion des Bacchus und waren ein Beſtandtheil ſeiner Feſte [21]).

7. Dann wurde ein Bock zum Preis des (tragiſchen) Wettgeſanges geſetzt, und endlich gehörte

8. der Bock zu den aus Aegypten nach Griechenland verpflanzten Myſterien des Bacchus [22]).

9. Das Etymologium magnum gibt unter den verſchiedenen Ableitungen des Worts tragodia auch dieſe an: weil dem Bacchus ein Bock geopfert, oder ein Bock der Preis des Geſanges war. Daß die Tragödie ihren Namen aber von der viereckigen Geſtalt (tetragonon schema) der Chöre habe, iſt ſo wenig zu erweiſen, als daß den Tragöden Wein zum Lohn gegeben und daher die Tragödie auch trygodia genannt ſey [23]).

10. Wollte oder könnte man aber von allen bisherigen Gründen abſehen, ſo bleibt doch immer der Umſtand übrig, daß tragos gar nicht die Bedeutung von traurig hat. Adelung irrte, indem er tragikos, wahrſcheinlich zuſammengezogen aus tragodikos, mit tragos ver-

wechſelte und daraus das „träge“ oder „traurig“ bildete. Fällt jedoch die Bedeutung von tragos als traurig weg, ſo iſt auch von der Bedeutung der Tragödie als Trauergeſang keine Rede.

Und in der That hatte Adelung auch gar nicht nöthig, jene Benennung anſtößig und für die Tragödien des Aeſchylus, Sophokles und Euripides erniedrigend zu finden, theils weil der Name mit der Form der Sache, die er bezeichnet, ſich nicht verändert, theils weil jene berühmten Tragödien im Alterthume mit einem weit ärgerlicheren Namen belegt wurden. Die hierüber wohl wenig bekannte Stelle im Athenäus [24]) lautet wie folgt:

„Steſichorus, der in der 42. Olympiade, alſo vor Thespis, lebte, ſchrieb eine Art Liebesgeſänge, welche man ehemals paidika und paidia (Knabenliebe) nannte. Damals war es indeß nicht verwerflich, ſolcher Liebe ſich zu ergeben. Daher brachten denn auch die großen Dichter Aeſchylus und Sophokles in ihren Tragödien dieſe Liebe auf's Theater, jener die der Kinder der Niobe zu einander, dieſer die des Achilles zum Patroklus, weshalb Einige die Tragödie auch „Paiderastia“ nennen, und dennoch gefallen ſolche Gedichte den Zuſchauern.“

Daß dieſe Benennung jedoch den Namen Tragödie nicht verdrängte, iſt wohl der deutlichſte Beweis, daß der bereits vorhandene Name nach dem veränderten Inhalte und der wechſelnden Form der Sache nicht wandelbar iſt.

Gar viele Etymologen und Philologen haben auch behauptet, daß früher ſowohl Tragödie als Komödie Trygodia (Weinhefen-Geſang) genannt ſey, und dieſerhalb vorzüglich ſich auf das Zeugniß des Athenäus bezogen [25]). Allein derſelbe ſagt ausdrücklich, „die Komödie und Tragödie haben den Zechgelagen zur Zeit der Weinleſe ihre Entſtehung zu danken, weshalb die Komödie zuerſt auch Trygodie genannt ſey. Er wollte nämlich lediglich den Ausdruck „trygodia“ erklären, ohne ſolchen auf Tragodia zu beziehen, und daher ſetzte er hinzu: in der Zeit der Weinleſe (tryge). Wenn nun Caſaubon [26]) noch einſchieben will „und die Tragödie“ (neben Komödie), ſo iſt das ohne hinreichenden Grund, weil in der Bedeutung von Tragödie das Wort trygodia nicht vorkommt [27]).

Der Vollſtändigkeit oder des Ueberfluſſes wegen will ich noch erwähnen, daß der Grammatiker Iſak Tzetzes in ſeinen Prologomenen zum Lykophron die Benennung tragodia von trachaian oden, rauhen, hohen Geſang, ableiten wollte, was jedoch eben ſo wenig Eingang gefunden hat, als jene Ableitung von der viereckigen (tetragonon) Geſtalt der Chöre [28]).

Die bisherige Erörterung ergibt nun, daß Thespis den Chorgeſang mit einem Zwiſchenſpiel (episodeion) vermehrte. Dieſe Epiſodien, meint Burney [29]), waren in Verſen geſchrieben und in Muſik geſetzt, weil ſie der größeren Verſtändlichkeit wegen (eigentlicher der Aufführung auf offenen Plätzen wegen) in freier Luft abgeſungen wurden.

Auf Thespis, der nach Horaz ſein Schauſpiel auf einem Wagen geführt, mithin eine bewegliche Bühne hatte, folgten zuförderſt Phrynichus, Choerilus und Pratinas [30]). Letzterer ſoll, nach Suidas, die erſten Satyrſpiele verfaßt haben, in welchen der Ernſt des Bacchusfeſtes — worin alſo ſeit Thespis ſchon eine bedeutende Veränderung eingetreten ſeyn mußte — durch die Scherze ſeiner Begleiter, der Satyrn, gemildert werden ſollte. Wir können dieſer Bemerkung vollen Glauben ſchenken, da nach Vitruv, der kurz vor Horaz vom Theaterbau ſchrieb, ihre weſentlichen Beſtandtheile lockender Scherz und reizende Neuheit waren und, wie Horaz hinzufügt, nur dadurch des Zuſchauers Ruhe ſich erhalten ließ, der eben vom Bacchusopfer kam, vom Weine noch voll und ungebunden ſich fühlte [31]). Deſſenungeachtet lagen die Satyrſpiele der Tragödie immer näher, als der Komödie [32]).

Bis auf Aeſchylus, dem Nachfolger des Pratinas, bemalten die Schauſpieler das Geſicht mit Weinhefen, wohl auch mit anderen Maſſen; allein jetzt erhielten die theatraliſchen Vorſtellungen der Griechen Regel und Ordnung. Horaz rühmt von Aeſchylus, daß er anſtändige Kleider und Masken erfand, den Schauplatz auf ein Gerüſt baute und die Schauſpieler lehrte, ihren Ausdruck erhöhen und auf dem Kothurn einhergehen. Durch Aeſchylus und ſeine Nachfolger Sophokles und Euripides wurden Götter und Heroen auf die Bühne

gebracht, und der Eindruck wurde durch Chöre und Tänze vergrößert [33]).

Allein schon Sophokles ging von der ursprünglichen Sitte ab, daß der Dichter selbst sein Gedicht vortrug. Daran hinderte ihn seine schwache Stimme. Er erfand indeß eine gemalte Scene und für seine Tänzer weiße Schuhe (**leukas krepidas**) [34]).

Euripides dagegen paßte sich bereits oder besser mußte sich wohl seiner Zeit anpassen, und die griechische Tragödie fiel so schnell, als sie sich erhoben hatte. Die Ursache wird später angezeigt werden.

Man hat die eben erwähnten drei Dichter also charakterisirt: „Aeschylus vereinigte mit seiner Poesie zuerst den mythischen und epischen Kreis, weckte und nährte den Enthusiasmus für die Republik; Sophokles bot ein hohes Urbild schöner Familien in den heroischen Verhältnissen der alten Welt; Euripides hingegen trug diese Plastik der dramatischen Kunst schon zu Grabe. Oder mit anderen Worten, und im Sinne der bildenden Kunst ist der tragische Styl des Aeschylus für groß, streng, öfter hart; der des Sophokles für vollendetes Ebenmaß und harmonische Anmuth; der des Euripides für reich, üppig, in leichter Fülle ausschweifend, und das Ganze glänzenden Stellen opfernd gehalten und erklärt worden [35]).

Ich glaube indeß doch, daß letztes zum Theil ein voreiliges Urtheil ist, gegründet sowohl auf die Anspielungen des Aristophanes über jenen Dichter, als auf eine, warum soll ich nicht sagen, Verkennung der Wandelbarkeit, welcher die dramatische Poesie wegen der sich gleichfalls verändernden Sitten- und Staatsverfassung von jeher unterworfen war und in aller Zukunft unterworfen bleiben wird. Dieser Umstand wird in der Folge klar werden; wenn aber Aristophanes den Aeschylus auf den Höhepunkt der dramatischen Vortrefflichkeit zu heben glaubt, indem er auf die von Euripides vorgelegte Frage: „wodurch hast du bei den Athenern eine solche Tapferkeit erwirkt" ihn antworten läßt (in den Fröschen), „dadurch, daß ich eine Tragödie geschrieben, in welcher ein kriegerischer Geist waltet," so wäre darauf ganz einfach zu erwiedern, daß Aeschylus durch seine Tragödie „die Sieben vor Theben" jene kriegerische Stimmung wahrlich nicht gefördert und belebt hätte,

wäre sie nicht bereits durch die Zeitumstände begründet und angeregt gewesen. Andererseits dürfte auch unschwer nachzuweisen seyn, daß die strengen und schneidenden Urtheile des Aristophanes über Euripides ihre hauptsächlichste Quelle in dem Beifalle hatten, dessen die Tragödien des Letzteren sich erfreuten, mithin in jener Rivalität der griechischen Komödie mit der Tragödie, welche ein leidenschaftloses Urtheil nicht gestattet.

Uebrigens war bei den Griechen die Tragödie unter besonderen Schutz gestellt und der Schauplatz ihr in der Stadt angewiesen. Auf eine allgemeine Verbreitung des dramatischen Talents ist daraus nicht zu folgern; daß es in Athen aber zur hohen Vollkommenheit gelangte, lag in der Natur der Sache. Ueberall außer Athen bewunderte man jene dramatischen Hervorbringungen ohne mit ihnen wetteifern zu können. Der nämliche Fall tritt heutzutage außerhalb der Haupt- und Residenzstädte ein. So viel man also auch in alter und neuer Zeit von der Würde und dem Einfluß der griechischen Tragödie geschrieben hat, immer erscheinen diese thatsächlich doch nur beschränkt und sehr vorübereilend.

Die Komödie hat unstreitig sich mit der Tragödie gleichzeitig entwickelt, denn, wie erwähnt, hatten beide einen gemeinsamen Ursprung, und eine Trennung kann nur durch die Oertlichkeit bewirkt seyn, wo diese oder jene ihren Schauplatz hatte. Darum wird auch die Benennung Komödie vorzugsweise abgeleitet von Dorf (kome) und Gesang (ode), indem sie anfänglich aus einfachen Gesängen bestand, welche dem Bacchus zu Ehren von Schäfern und Landleuten auf Dörfern, besonders in Ikarien, gesungen wurden[37]). Von der Stadt Athen blieb sie angeblich ihres allzu freien Charakters, wohl mehr ihrer Einfachheit wegen ausgeschlossen, doch behielt sie ihren Namen, als sie mit der Ausbildung der Tragödie in dieselbe aufgenommen wurde.

Die pariſche Marmorchronik enthält darüber folgende Nachricht: „Damals (Epoch. 40) wurde in Athen die erste Komödie auf einer getäfelten Scene von den Ikariensern Susarion und Dolon erfunden gespielt, und diesen ein Korb mit Feigen und ein Faß Wein zur Belohnung gegeben.“ Dies war also die erste vor dem Volk in Athen

gespielte Komödie, welche durch Epicharmus und Phormus später einige Erweiterung erhielt, ohne daß genau zu bestimmen ist, worin diese Erweiterungen bestanden und wem sie eigentlich angehören [38]). Chonnidas, Magnes nnd Mullus ahmten den Epicharmus nach, hatten indeß immer nur noch den bloßen Chor. — Und dies ist die erste Periode der griechischen Komödie.

Die zweite Periode beginnt mit Perikles. Kratinus führte nämlich Schauspieler ein und theilte die Komödie in Akte; Krates, Plato (Comicus) und Pherekrates verbesserten sie, und zur Zeit des peloponnesischen Krieges brachten Eupolis und Aristophanes sie zur Vollendung.

Beide Perioden umfassen die alte Komödie der Griechen [39]), deren Stoff aus dem Leben damaliger Personen, welche namentlich bezeichnet wurden, möglich treu entnommen war. Man hat zwar die komische Bühne Athens in der Zeit ihrer vollen Freiheit für ein Sittengericht und ein kritisches Tribunal erklärt, und Wieland sogar ihre Freiheit durch öffentliche Sittlichkeit begründet gefunden; allein die Sitten des athenienstischen Volks waren zur Zeit des Aristophanes schon sehr verdorben und die gerühmte Freiheit blieb mehr auf Persönlichkeiten, als auf Gegenstände, gerichtet. Die Wolken und Frösche des Aristophanes, jene gegen Sokrates, diese gegen Euripides, geben den offensten Beweis und wenn er ungestraft Volk und Senat lächerlich machen durfte, so bezeugt solches, daß beide auch nicht mehr ehrwürdig waren [40]), woraus zugleich der plötzliche Untergang der politischen Freiheit zu erklären ist.

Als nämlich Lysander die Herrschaft Athens erlangt hatte wurde den von der Bühne aus Beschimpften gestattet, die Dichter vor Gericht zu ziehen; der Chor, das Organ der Schmähung, wurde aufgehoben [41]), und so entstand die dritte Periode, oder die mittlere Komödie, welche keine Freiheit hatte, Jemand durchzuziehen, außer die komischen Dichter selber. Dennoch mag manche andere Anspielung eingeflossen seyn, weil zur Zeit Alexander's des Großen der Komödie alles und jedes Recht zu tadeln genommen wurde, woraus dann die vierte Periode, die neue Komödie, hervorging, in welcher Stoffe

und Perſonen durchweg erdichtet waren. Von der mittleren Komödie unterſchied ſie ſich durch den Prolog und wurde ohne allen Chor geſpielt. Der berühmteſte Dichter in ihr iſt Menander und es fehlt nicht an Zeugniſſen des Alterthums, daß dieſem oder auch der neuen Komödie der Vorzug, im Vergleich mit der alten, zuerkannt iſt [42]).

Den Urſprung der römiſchen Schaubühne erzählt Livius. Nicht das Bedürfniß, ſagt in ſolcher Beziehung Schlegel, ihre feſtliche Muße durch Darſtellungen auszufüllen, welche den Geiſt aus der Wirklichkeit entrücken, brachte die Römer auf die Erfindung theatraliſcher Ergötzlichkeiten, ſondern in der Troſtloſigkeit einer verwüſtenden Peſt, wogegen alle Hilfsmittel unzulänglich ſchienen, griffen ſie zum Schauſpiel, als einem Verſuch, den Zorn der Götter zu beſänftigen. Die hierzu verwendeten Hiſtrionen waren Tänzer aus Etrurien. Dieſen etruriſchen oder tuskiſchen Spielen folgten die atellaniſchen, von den Osciern entlehnten Spiele, welche bald in eine Poſſenreiſſerei des jungen römiſchen Adels ausarteten, dennoch aber die einzig urſprünglich einheimiſche dramatiſche Form der Römer waren [43]). Letztere verdankten mithin den erſten Begriff vom Schauſpiel den Etruriern, die Ergießungen der ſcherzhaften Laune den Osciern, und die höhere Ausbildung den Griechen. Indeß iſt dieſe doch nur haupſächlich auf die Komödie zu beziehen.

Horaz bemerkt zwar, „man habe nach dem puniſchen Kriege ſich bemüht, das Nützliche des Theſpis, Aeſchylus und Sophokles aufzuſuchen und würdig zu überſetzen;“ allein nach ſeinem eigenen Geſtändniß ging es damit nicht vorwärts und, was man auch dagegen ſagen und beibringen mag, von einer eigentlichen Tragödie iſt bei den Römern keine Rede. Denn ſelbſt die ſo ſehr geprieſenen Tragödien des Seneca ſcheinen weit mehr redneriſche Uebungen, als für die Bühne beſtimmt zu ſeyn. Außerdem ſtand die griechiſche Tragödie zu hoch, als daß die Römer den Weg weiter hätten verfolgen können. Unfähig die Zuſchauer zu belehren hielten ſie es für beſſer, Auge und Ohr zu beſchäftigen, und wenn ſie nicht wörtlich überſetzten, ſo brachten ſie doch nur, und ſelten, das häusliche Leben der Könige und Anführer auf die Bühne [44]).

Auch ahmten die Römer bloß die neue Komödie der Griechen nach. Es ſcheint nun, als haben die älteren Chronologen die Aufführung des erſten Drama in Rom an das Jahr geknüpft, in welchem der erſte puniſche Krieg beendigt wurde (241 v. Chr.); namentlich bezeichnet man den Livius Andronicus als den Erſten, der darin ſich verſuchte. Ihm folgten Accius, Naevius, Ennius, Licinius, Plautus, Terentius ꝛc. ꝛc. [45]). Allein, ob ſie gleich Griechen in der comoedia palliata, und die römiſche Toga in der comoedia togata auf die Bühne brachten, ihr Luſtſpiel erreichte ſo wenig das griechiſche, daß vielmehr alles Weſentliche in den ausſchmückenden Zuthaten unterging und dieſer Luxus bis ins Ungeheure getrieben wurde.

Anmerkungen.

[1]) Wien, 1801, Theil 3. S. 258.

[2]) Athenaeus, Deipnos. II. 2. Edit. Schweighauser; Casaub. de Satyr. poesi. p. 9, 10.

[3]) Dithyrambus appellatur Bacchus. Suidas Tom. 1. p. 583. Edit. Küster. Cambridge 1703. Laeti ac hilares Bacchum versibus canebant, nunc invocantes Dithyrambum, nunc Bromium etc. Athenaeus, Lib. XI. p. 465. Ed. Casaub.

[4]) Procli Chrestom. p. 986, in Photii Biblioth. Rothomagi. 1653. — Scholiast. ad Pindar. Olymp. XIII. v. 25. Edit. Oxon. 1697. p. 145, und Edit. Pauli Stephani in 4. 1599. Mehr darüber in der Ausgabe von Schmid (1616.) Tom. I. p. 807. T. II. p. 247. — Herod. I. 23. — Tzetzes, Prolegg. ad Lycophron. ſagt: der Dithyrambus war ein kykliſcher Chor, in Korinth zuerſt von Arion eingeführt. — Aelian. Var. Hist. Lib. X. 6. Edit. Gronovii, Lugd. Bat. 1731, nennt den Kineſias Kykliōn chorōn poietes, einen Dichter der kykliſchen Chöre, und der Scholiaſt des Ariſtophanes ſetzt Kyklioi choroi und Dithyrambendichter neben einander, und zählt zu dieſen auch Philoenus, von welchem Plutarch, de musica, ſagt, er habe zuerſt Singweiſen (melē) in die kykliſchen Chöre gebracht. — Plato, in Gorgia, braucht chorōn didaskalia und dithyrambōn poiesis abwechſelnd und anzeigend, daß der Dithyrambus den kykliſchen Chören des Bacchus eigenthümlich angehörte, obgleich er ſpäter auch auf lyriſche Dichtungen übertragen und daher lieblich ſingend (meligeros) genannt wurde; cfr. Callimachi epigr. L. — Athenäus erklärt Kyklioi choroi ausdrücklich für Di-

thyramben, ſo daß ein Dichter kykliſcher Chöre und ein Dithyramben-Dichter ganz gleich ſtehen. Insbeſondere hießen jene auch bacchiſche Chöre, und die griechiſchen Schauſpieler bacchiſche Künſtler (Lib. V. c. 13. p. 318, und c. 28. Edit. Schweigh.) — Daß der kykliſche Chor in Dithyramben wetteiferte, erhellet aus Plutarch, Vita X Rhetor. in Andocide, p. 320. T. IX. Ed. Reiske, Lips. 1778. Bediente man ſich aber der Dithyramben bei anderen Götterfeſten, ſo geſchah ſolches mit Ruhe und Anſtand; denn Dithyrambein (ſpringen, raſen) war im Alterthum nur erlaubt bei den Bacchusopfern. Athenaeus, XIV. 6. p. 628. Edit. Casaub.

[5]) Athenaeus, Lib. XII. c. 40. Edit. Schweigh. führt dieſe Inſchrift an, deren bezeichnende Stelle (latein. überſetzt) ſo lautet:

— — opes autem nostras hostes concurrentes abstulerunt
Sicut crudum hoedum Bacchae;

oder wie Casaubon überſetzt (XII. 7.)

Opes quibus eram beatus inimici coeuntes
Auferent, hoedum ut crudum quae bacchantur Thyades.

Das Bacchusopfer, beſtehend in einem Bock, war alſo damals ſchon (angeblich 2048 vor Chr.) gebräuchlich! auch wurde ja der tragiſche d. i. der kykliſche Chor für ſo alt gehalten, daß man ſeine Erfindung der Muſe Euterpe zuſchrieb. Vossius citirt (Institt. poet. Lib. II. c. 12.) eine Stelle von einem unbekannten Dichter in der Anthologie (latein. überſetzt.)

Invenit Euterpe tragici chori multisonam vocem.

[6]) Plutarch de musica, et de cupid. divitiarum, — Donati fragg. de vet. tragoed. et comoed. c. 2. etc. etc.

[7]) Perizonius ad Aeliani Var. Hist. Lib. X. c. 6. »Dithyrambica carmina cantabantur maximo motu et licentia ab ebriis maxime per circulos hominum saltantium circa aras Bacchi, sic dicta a Bacche, qui et ipse Dithyrambus dicebatur. Cfr. ad Libr. III. c. 40. — Procli Chrestom. p. 986. Ed. cit.« videtur autem Dithyrambus in rusticorum lusu et hilaritate inter pocula repertus fuisse.

[8]) Euanthius et Donatus de tragoed. et comoed. ſagen: Comoedia vetus ut et ipsa tragoedia simplex carmen fuit, quod chorus circa aras fumantes nunc spaciatus, nunc consistens, nunc revolvens gyros, cum tibicine concinebat. Und Histor. annotat. in Chronicon marmoreum, Edit. Selden. Oxon. p. 204« In initio non tantum nomine, sed aliis etiam multis conveniebant comoedia et tragoedia; utraque enim tum erat carmen autoshediastikon (aus dem Stegreif) et simplex sine personis aut scenarum ornatu decantatum, utraque erat conviciis plena (beide, die Komödie und Tragödie, waren voller Anzüglichkeiten), et in hoc tantam antiquitus discrepabant, quod comoedia mimo, tragoedia satyrae propius accedentes, haec severe, illa ridicula civium primorum vitia perstringebat. Der

ganze Unterſchied beſtand mithin vor Zeiten darin, daß die Tragödie in ernſter ſcharfer, die Komödie aber in lächerlicher Weiſe die Fehler und Laſter vornehmer Bürger rügte.

[9]) Aristotel. Poet. IV. bemerkt ausdrücklich, daß die Tragödie, deren Chöre aus Satyrn gebildet waren, anfänglich mehr getanzt als geſpielt wurde, und aus unbedeutendem Geſchwätz zur ernſten Würde ſich erhoben habe. Eben daſelbſt wird die Entwickelung der Tragödie aus den kykliſchen Chören (den Dithyramben) ernſterer Art, und die der Komödie aus den phallicis abgeleitet. Cfr. Annotat. ad 8.

[10]) Lucian de saltat. Tom. II. p. 277, 280. Ed. Reiz. Amstelod. 1743. — Philostrat. in Iconib; Plutarch. de cupid. divitiar. T. II. p. 527. Edit. Lutet. 1624. fol.; Max. Tyr. Diss. XIV.; Athenaeus, Lib. II. c. 11. Edit. Schweigh. Argentor. 1801 — 1805; Virgil. Georg. Lib. II. v. 384:

inter pocula laeti
Te, Bacche, vocant per carmina laeta; —

Tibull. Lib. II. Eleg. 1.

— Agricola et minio perfusus Bacchi rubenti
Primus inexperta duxit ab arte choros; —

Hesychius, Tom. II. p. 1005. Edit. Alberti, Lugd. Bat. 1767.

[11]) Die Dithyrambenform ſoll bereits Epigenes, als deſſen ſechszehnten Nachfolger Suidas den Theſpis nennt, verändert haben und daher der Ausdruck ſich herſchreiben »Nihil ad Bacchum« (uden pros Dionyson, griech.) cfr. Voss. Institt. poet. Lib. II. c. 12.; Zenobius, Centur. IV. Adag. 40. ſpricht deutlicher darüber: cum poetae antiquitus Dithyrambum in Bacchum canere soleant, poetae postea a consuetudine hac discedentes Ajaces et Centauros scribere sunt aggressi. Quod cum animadverterent spectatores ejusmodi eos dicterio excipere »nihil hoc ad Bacchum;» propterea postea visum iis fuit, Satyros introducere, qui praeluderent, ne viderentur plane Bacchi esse oblitos. — Plutarch, Sympos. Lib. I. c. 1. ſetzt dieſe Abänderung wohl ein wenig zu ſpät an, indem er ſagt »Als Phrynichus und Aeſchylus den Inhalt der Tragödie »Bacchus mit den Satyrn« veränderten und Schreckensſcenen darſtellten, bemerkte das Volk »was hat dies mit dem Bacchus gemein.«

[12]) Dramaturgie, Wien, Bd. 1. S. 239.

[13]) Plutarch, in Solon. Tom. I. p. 95. Edit. Lutet. Par., und Diogenes Laertius in Solon. (Pseudologia, paidia, tragodia.)

[14]) Poll. Onomast.; — Bentley opp. philol. p. 277, 325; ferner in ſeinem Responsum, quo vindicat dissertationem suam de Phalaridis etc. epistolis. Groening. 1787. p. 126, 127. — Horat. de arte poet. v. 275.

[15]) Plato, in Minoe, p. 321. Edit. Stephani. Aristot. Poet. IV.

[16]) Diog. Laert. in Platon. 4. cfr. Athenaeus, Lib. XIV., nach

welchem die satyrische Poesie, wie die alte Tragödie, nur allein aus Chören bestand, und weder Actores noch Histriones (Declamatoren und Gestenmacher) hatte. Pollux. Onomast. IV. 20.

17) Bentley will nämlich, daß Tragodia lediglich den Namen davon habe, daß ein Bock zum Preise des Gesanges gegeben, und dieses allererst zur Zeit des Thespis geschehen sey. Allein der Bock (tragos) war weit früher vorhanden, und der bacchische Chor trat singend auf, mithin konnte die Benennung »tragikoi choroi,« nicht erst zu Thespis Zeiten entstanden seyn, vielmehr war sie bereits mit jener der tragodia vorhanden. Wie erwähnt, läßt Diogenes Laertius anfänglich den Chor die Tragödie allein singen und den Thespis nur einen Schauspieler dazu erfinden, und Solon ist nicht unwillig über die Benennung tragōdia, sondern über deren Inhalt. In so fern Thespis allerdings aber etwas Neues hinzufügte, kann er immer auch als Erfinder gelten. So vereinigen sich auch die Epigramme des Dioskorides, auf welche Bentley sich stützt, und die aus Plutarch und Clemens Alex. angeführten Stellen, in welchen Thespis Erfinder des tragischen Spiels heißt. Das erste Epigramm des Dioskorides (latein. von Stanlejus in seiner Ausgabe des Aeschylus, London, 1663) lautet:

Invenit Thespis, per sylvam evexit agrestem
Aeschylus hos lusos — — etc.

Offenbar steht Thespis hier nur, um einen Namen herzugeben, wogegen Horaz unbestimmt die Erfindung einem von jenen zuschreibt: carmine qui tragico certaverunt vilem ob hircum. Man kannte damals schon den Erfinder nicht, und konnte ihn auch nicht kennen. Das zweite Epigramm (in Bentleyi Respons. etc. p. 127. heißt (latein):

Thespis invenit tragicum primus cantum
Cum Bacchus ducat tertium (τριτον) chorum, cui hircus proemium.

Bentley verwirft nämlich tertium (τριτον) und liest triplicem (τριτον) chorum, indem er einen dreifachen Chor annimmt: comicus, tragicus, cyclius, und den tragicus allererst von Thespis datirt. Dies ist jedoch nicht der Fall Denn der kyklische Chor und der tragische sind einerlei, in welchen der Bock um dem Bacchusaltar herumgeführt und dann geopfert, der komische oder phallische Chor aber, wo der Bock in Prozession geführt und ein Phallos vorgetragen wurde. Thespis veränderte aber diese Prozession, erfand einen Schauspieler und der Bock wurde nun ein Preis des Gesanges. So führte also Bacchus in veränderter Gestalt den dritten Chor an, welchen man mit Bentley nun auch den dreifachen (τριτον) nennen könnte. Eben deshalb aber, weil der Bock (tragos) beibehalten wurde, ehemals als Opfer, jetzt als Preis, behielten auch die Stücke des Thespis den Namen »tragōdia,« und Bentley bestreitet mit Unrecht» daß die Dithyramben, die Hymnen des Bacchus,

Tragödien genannt ſind, weil die zu den Dithyramben gehörigen Chöre nicht tragikoi, ſondern kyklioi geweſen ſind. Denn die dem Bacchus zugehörigen kykliſchen Chöre hießen auch die tragiſchen (tragikoi), und ſind älter als Thespis. Dies erhellet aus einer Stelle in Herodot (V. c. 67. p. 167. Edit. Schweigh.) daß nämlich die Sicyonier das Andenken des Adraſt mit tragiſchen Chören (tragikoisi choroisi) gefeiert haben. Nun will Bentley zwar, daß Herodot den Ausdruck »tragikoi« anticipirt habe, allein ohne Grund, da der Nachſatz lautet »obgleich ſie nicht den Bacchus, ſondern den Adraſt verehrten« und gleich darauf von Kliſtenes geſagt wird, »daß er dieſe Chöre wieder dem Bacchus widmete;« ein Beweis, daß ſie dem Bacchusfeſte angehört hatten. Demnächſt iſt es auch wohl mehr als unwahrſcheinlich, daß Herodot ſich eines neuen Ausdrucks zur Bezeichnung einer alten Sache bedient haben wird.

18) Adelung, Kritiſches Wörterbuch der deutſchen Sprache, sub Tragödie. »Tübinger Literaturblatt, 1823. Nr. 58; Etwas über den tragos, in A. Müllner's Theaterlexikon, Literaturblatt zum Merkur, Dresden, 1824. Nr. 9. S. 35, 36. — Lucian., Bis. accusatus, T. II. p. 802. Edit. Reiz. Amstel. 1743.» In Athen opfern ſie nur dem Pan (Stellvertreter des Bacchus) einen nicht caſtrirten Bock, verzehren dann das Fleiſch, und rufen mich zum Zeugen der Fröhlichkeit. — Solinus, c. XVII.; Hesychius in voce Ikarius; Diomedes, Lib. III. in Putschii gram. latin. auct. antiqu. Hannover, 1605. p. 484, 485; Phurnutus de nat. Deorum. »dem Bacchus wird ein Bock geopfert, er ſelbſt ſoll in einen Bock verwandelt geweſen ſeyn.»

19) Comentatt. Euanthii et Donati de Tragoed. et Comoed. in Graevii Thesauro Antiqq. graecar. T. VIII., incensis altaribus et admoto hirco id genus carminis, quod sacer chorus reddebat Libero patri, Tragoedia dicebatur, ab hirco hoste vinearum et a cantilena. — Virgil Georg. II. v. 380. seqq.

Quantum illi (viti) nocuere greges — —
non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris
Caeditur;

Ovid. Fast. I. v. 354. — Rode caper vitem, tamen hinc, cum stabis ante aras.
In tua quod spargi cornua possit erit.

Ovid. Metamorph. XV. 114. Vite caper morsa Bacchi mactandus ad aras
— ducitur ultoris;

Id. Pont. Lib. II. ep. 9. v. 31. »nec dabit intonso jugulum caper hostia Baccho;

und Martial. Lib. III. epig. 24. »Vite nocens rasa stabat moriturus ad aras
Hircus, Bacche, tuis victima grata sacris.»

20) Plutarch. de cupid. diuitiar.

21) Aristot. Part. IV.; Hesychius erklärt tragoi durch satyroi der Bocksohren wegen; so sagt auch das Etymologium Magnum: die aus Satyrn bestehenden Chöre mit Bocksohren wurden Böcke (tragoi) genannt, oder weil sie behaarte Körper hatten; Plutarch. de capienda ex hist. utilit. p. 383. T. VI. Lips. 1777, läßt den Prometheus dem Satyr, der das Feuer umarmen will, zurufen »Bock (tragos), du wirst dir den Bart verbrennen;» Aelian. Var. Hist. III. c. 40. bemerkt, die Silenen und Satyrn trugen zottige Kleider, um den vom Bacchus eingeführten Weinbau und die Ueppigkeit der Weinreben anzudeuten; Pollux, Onomast. Lib. IV. c. 18. führt demnach an, daß die Satyrn das Bocksfell (tragē) trugen, und nicht nur Tacitus (Annal. XI. 31.) erzählt, daß, als Messalina das Weinlesefest feierte, die mit Fellen umgürteten Weiber, wie opfernde Bachanten, umhersprangen, sondern Dionysius Hallcarn. berichtet auch, »daß bei einer Nachahmung des griechischen Satyrtanzes die Chöre der Satyrn mit Bocksfellen umgürtet gewesen sind und sie auf dem Kopf steifaufstehende Haare gehabt haben.» (Bd. II. Kap. 7. S. 955. Uebers. von Bengler).

22) Marmora Arundeliana, Edit. Oxon. an. 1676. Sie enthält Epoch. 43. p. 168 folgende Nachricht: »Damals führte Thespis zuerst die Alceste auf und für den Sieger war ein Bock zur Belohnung ausgesetzt;» und auch Eusebius schreibt in seinem Chronicon p. 331. Edit. Maji et Zohrabi, Mediol. 1818: »in der 48sten Olympiade wurde den Wettkämpfenden ein Bock zum Preise gegeben.» Eusebius weicht hier zwar in der Zeitbestimmung von der Parischen Marmorchronik ab, und Bentley bestreitet, daß Thespis damals die Alceste aufgeführt habe; allein weder auf dieses noch jenes kömmt es an, sondern »daß ein Bock (tragos) der Kampfpreis gewesen ist,» wie solches auch die folgenden Stellen darthun. — Virgil. Ecl. Palaemon, 3.

An mihi cantando victus non redderet ille
Quem mea carminibus meruisset fistula caprum;

Tibull. Lib. II. Ecl. 1.

Huic (dem Chorführer) datur a pleno memorabile munus ovili
Dux hircus gregis, duxerat hircus oves.

Einen Bock zum Preise zu setzen war also eine weit verbreitete Sitte, und aus der Tragödie bereits auf jeden Wettgesang übertragen. Auch Plutarch, de gloria Atheniens. T. II. p. 348. Ed. Lutet. Par. 1624, weiset darauf hin, wenn er von den Kriegern im Gegensatz der Histrionen bemerkt, »sie führten als Preis ihrer Thaten weder einen Ochsen, noch einen Bock (tragon) mit sich.»

Der Bock war aber auch gleichsam ein Grundpfeiler der Bacchusverehrung, denn er hatte sich in einen Bock verborgen gehalten; Ovid. Metam. V. 329: Proles Semeleia capro — latuit. Diese Stelle er-

klärt ſich unter anderen auch aus Lucian. de sacrificiis, p. 538. T. I. Ed. Reiz.» In Aegypten wirſt du wunderliche Dinge erblicken, den Jupiter mit einem Stiergeſicht, den Merkur mit einem Hundekopf, den Pan (Bacchus) als Bock ꝛc. Man wird dir aus zehntauſendjährigen Schriften erzählen, daß als die von den Giganten bedrohten Götter nach Aegypten gekommen, ſie um ihren Feinden verborgen zu bleiben ſich theils in einen Stier, in einen Bock u. ſ. w. verwandelt, und dann dieſe Thiergeſtalt und dieſe Thieropfer beibehalten haben.» — Ueber die aus Aegypten nach Griechenland verpflanzte Bacchusverehrung gibt ziemlich genügende Nachricht Diodor Sicul. Biblioth. histor. Lib. I. c. 13. 15, 18, 22, 23, 25, 28, und indem er berichtet, daß die Aegypter auch den Pan (Bacchus) und die Satyrn ob genitale membrum, als generationis instrumentum, verehrt haben, um dergeſtalt ſich den Göttern für die Fruchtbarkeit ihrer eigenen Nation dankbar zu erweiſen, ſetzt er hinzu (cap. 22,) »daß dieſerhalb die Griechen, nachdem ſie die Gebräuche des Bacchusfeſtes und die Feierlichkeiten der Orgien von den Aegyptern überkommen hatten, auch jenes Glied, unter dem Namen des Phallos, in den Myſterien, in Einweihungen, und bei den Opfern des Gottes hoch in Ehren hielten.»

23) Tetragōnon Schema, die viereckige Geſtalt, gehört offenbar einer ſpätern Zeit an. Die erſten Chöre bewegten ſich in der Runde um den Altar, oder gingen in Prozeſſionen; in ein Schema wurden ſie erſt zur Zeit des Aeſchylus geordnet (Scalig. Poet. Lib. 1.). Und Athenäus, Lib. V. c. 28. p. 220. Ed. Schweigh. ſagt: »In viereckigen Chören ſangen die Lacedämonier, die Athenienſer aber gaben den kykliſchen Chören den Vorzug.» Ueber die Benennung trygodia ſiehe weiter unten (28).

24) Das Wort tragos iſt kein Adjectivum. Dies bemerkte ſchon Reiske zu einer Stelle Plutarch's de gloria Athen. p. 374. Vol. VII. Ed. Lips. 1777. Auch wird man es in dieſer Beziehung fruchtlos bei den Lexikographen ſuchen.

25) Athen. Deipnos. Lib. XIII. p. 601. Edit. Casaub. 1657. fol. Nach dieſer Stelle hat Suidas Unrecht, wenn er jene Liebe zuerſt von Anaxandrides auf die Bühne bringen läßt, denn dieſer lebte in der 101 Olympiade. Cfr. Voss. de poet. gr. et lat. p. 197. T. 1. Edit. Amstel. 1696. fol.

26) Deipnos. Lib. II. c. 11.

27) In ſeiner Ausgabe des Athenäus. Aber auch Schweighäuſer verwirft dieſes Einſchiebſel in ſeinen Animadv. in Athenaei Deipnos. T. 1. p. 281.

28) Der Scholiaſt des Ariſtophanes (Comoed. IX. cum comm. antiq. Basil. 1547.) ſagt in zwei Stellen der Acharnenſer ad v. 898—899, und 498, 499. zur Erklärung des Wortes trygodia, »die Komödie wurde früher Trygodia genannt, weil man den Sängern jungen Wein (tryga) zur Belohnung gab, oder weil ſie mit Weinhefen (tryx) ſich das Geſicht beſchmiert hatten.» Zwar überſetzt Burmann (T. 1. Lugd. Bat. 1760.) in

der ersten Stelle die Worte »trygodian poiei, mit tragoediam scribit;« allein er vergaß, daß Aristophanes den Euripides mit seinen Tragödien überhaupt lächerlich machen will und hier absichtlich sich des Wortes trygodia bedient. In gleicher Bedeutung kommt es vor in der Wespen v. 1525. Vrgl. Schneider, Krit. Wörterbuch der gr. Sprache p. 542. Bd. 2. Leipz. und Jena 1806. — Der Scholiast des Aeschines in Timarch. hält ebenfalls trygodia und komodia für gleichbedeutend, und bemerkt bei komos erklärend: »Gesang um den Wein.« Cfr. Reiske, Oratt. graec. monum. p. 734. Ed. 1775. Eine ganze Abhandlung über diesen Gegenstand findet man in Rich. Bentley Dissert. de Phalaridis, Themistocelis etc. epistolis, und in dem Responsum, worin er diese Dissertation vertheidigt. Gröningen 1787. S. 163—172.

29) Die Ableitung des Tzetzes verwarf auch Voss. Instit. poet. der fehlerhaften Analogie wegen. Vrgl. 23.

30) Ueber die Musik der Alten, a. d. Engl. von Eschenburg. Leipz. 1781. kl. 4.

31) Horat. de arte poet. v. 275. 599. Barnes tractat. de vet. tragoed. in 1. Ausgabe des Euripides, Cambridge 1694.

32) Horat. ib. v. 233.

33) Marm. Arundel. Ed. Selden. p. 204. in annotatt. histor.

34) Philostr. de vita Apoll. Lib. VI.; Jul. Caes. Boulenger, de Theatro. Lib. 1. cap. 2.

Man hat mitunter behauptet, daß Aeschylus auch schon den dritten Schauspieler erfunden habe und dieserhalb sich auf Themistius, Orat. 26. bezogen. Allein Aristoteles sagt ausdrücklich (Poet. IV.). »Er fing an, statt eines Schauspielers sich deren zwei zu bedienen, und einen Hauptschauspieler (für die ersten Rollen) aufzustellen.« So auch Diogenes Laert. Lib. III. Diese Zeugnisse sind weit älter, denn Themistius schrieb erst 347—387 nach Chr. Letzter irrt indeß bloß darin, daß er dem Aeschylus die Erfindung des dritten Schauspielers zuschreibt, denn er bediente sich eines solchen allerdings später, allein er nahm ihn vom Sophokles. Cfr. Aeschyl. Coeph. v. 665. Pollux. Lib. IV. c. 15. Philostrat bemerkt noch, daß Aeschylus auch den Dialog der Schauspieler erfunden und den Mord hinter die Scene verwiesen habe. Endlich versichert Bentley (in s. Responsum), daß Phrynichus und Aeschylus die Schöpfer der ersten Tragödie seyen.

35) Barnes l. c.

36) Athenäum, Bd. 3. Stück 1. S. 71.; Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Bd. 1. S. 134. Dennoch zählt Aristoteles (Poet. XIII.) den Euripides wegen des tragischen Ausgangs seiner Stücke zu den größten Dichtern; Athenäus nennt ihn den Weisen (sophos), Lib. IV. p. 270. Edit. Casaub., und Cicero schätzt ihn hoch in besonderer Beziehung auf seine trefflichen Sentenzen.

37) Nach Athenäus war die Komödie in Ikarien erfunden. Offenbar gilt dies bloß von ihrer geregelten Gestalt. Aristotel. Poet. IV. folgert sie, ganz richtig, aus den phallicis ab, und der alte Grammatiker Diomedes, Lib. III. (in Putschii gramm. lat. Auctt. antiqq.) konnte sie daher auch ableiten apo tōn kōmōn, von den Dörfern, wo sie gesungen wurde. Andre wollen sie ableiten apo tu kōmu vom Schmausen u. s. w.

38) Aristotel. Poet., V. bemerkt, daß die Erweiterung der Komödie bestimmt sich nicht nachweisen lasse, man auch nicht wisse, wer die Masken, Prologe und mehre Schauspieler erfunden habe.

39) Ueber die Perioden der Komödie s. Scalig. Poet. Lib. I., III., IX.; Lilius Gyraldus, Hist. poet. Dial. VI.; Voss. Institut. poet. Lib. II; Donatus, Prolegg. ad Terent. Ed. Lindenbrock.

40) Wieland, Horazens Briefe, Theil 2, S. 261; Aesthetische Ansichten, Leipzig, 1800. S. 168, verglichen mit Aelian. Var. Hist. Lib. II. c. 13; Vavassor, de ludicra dictione Lib. 1; Oehlenschläger, kleine prosaische Schriften. Bdchn. 1. (Stuttgart 1821) S. 16. Und über den Charakter der Athener: Aeschines, Dialogi III. 13. Amstel. 1711. 8; Xenophon, de Atheniens. republica; Dion. Chrysost. Orat. XXXIII. etc.

41) Horat. de arte poet. v. 283. und Epist. Lib. II. 1. v. 155. »formidine fustis ad bene dicendum reducti« (eine köstliche Theatercensur!).

42) Aristot. Nicomach. Lib. II.; Quintil. Institt. orat. X. 1.; Dion. Chrys. Orat. XVIII. et al.

43) Livius, Hist. Lib. VII. c. 2.; Schlegel's Vorlesungen, Bd. 2. S. 5—6.; dess. Bd. 1. S. 41.

44) Horat. Epist. Lib. II. 156.; de arte poet. 285.

45) Ueber die Reihefolge der griechischen und lateinischen Dichter s. Voss. de poetis graecis et latin. p. 197. seqq. Ed. Amstel. 1696., und über den Abstand der römischen von der griechischen Komödie. Quintil. Institt. orat. X. 1.

Fortsetzung.

Ich wende mich jetzt zu der schauspielerischen Darstellung des Dichterwerks, und hier kann sogleich zugestanden werden, daß jene Darstellung sowohl bei Griechen als Römern nur durch anhaltende Uebung zu erwerben und daher der angehende Schauspieler genöthigt war, sich dieserhalb nicht blos einem belehrenden Unterricht, sondern auch mancher Beschränkung seiner Persönlichkeit zu fügen.

Zuvörderst durfte kein Schauspieler auf öffentlichem Theater erscheinen, der nicht bereits das dreißigste Jahr zurückgelegt hatte [1]). Er bedurfte einer langen Vorbereitung und Einübung, um in den Besitz aller jener Fertigkeiten zu kommen, welche sein Geschäft erforderte, und die theils in Deklamation theils in Aktion bestanden.

Die Deklamation betreffend, erfolgte die Uebung anfänglich sitzend, um später auf der Bühne stehend leichter vortragen zu können. Aber auch schon ausgebildete Schauspieler sprachen in der Früh nicht, ohne vorher die Stimme methodisch entwickelt zu haben. Dies geschah dadurch, daß sie solche allmälig erhöhten, um ihrem Sprachorgan nicht durch plötzliche Anstrengung zu schaden. Auf Klang und Deutlichkeit der Stimme ruhte ein so hoher Werth, daß die Schauspieler dieserhalb sich schmerzhaften Operationen unterziehen und einen sehr empfindlichen Theil des Körpers mit einem Ringe (fibula) versehen lassen mußten [2]). Auch liegend wurden Deklamir-Uebungen vorgenommen und nach beendigtem Spiel ließen sie ihre Stimme von dem höchsten Ton, den sie im Vortrage erreicht hatten, allmälig wieder auf den tiefsten Ton fallen, um dieselbe gleichsam ein- und zusammen zu wickeln. Ueberhaupt unterzogen die Schauspieler, um zur vollkommenen Reinheit und Biegsamkeit der Stimme zu gelangen, sich solchen Uebungen, welche unseren heutigen Schauspielern und selbst den französischen, die noch am meisten Schule haben, eine unerhörte Zumuthung dünken würden. Allein es gehörte damals auch zum Geschäft des Schauspielers die genaueste Richtigkeit im Vortrage der Versarten; denn wir wissen, daß im Alterthum an Rednern und Schauspielern sogar die verletzte Quantität einer einzigen Sylbe gerügt wurde. Der

Schauſpieler Hegelochus beging einen ſolchen Fehler im Oreſt des Euripides und wurde dieſerhalb, wie mancher andere, als ſchlechter Deklamator bitter verſpottet.

Solche Beiſpiele anzuführen und zu beherzigen, verſchmähen unſere Schauſpieler; ſie prunken lieber damit, daß Demoſthenes vom Satyrus, Cicero vom Roscius Unterricht in der Deklamation genommen haben; indeß, die beſonderen ihnen nicht einmal bekannten Umſtände hier abgerechnet, würde kein einziger der jetzt lebenden Schauſpieler es wagen dürfen, die Bühne der Griechen oder Römer zu betreten [3]).

Aus Quintilian's redneriſchen Anweiſungen entnehmen wir, daß die Alten in Rückſicht einer jeden Art der Rede ſehr tiefſinnige Betrachtungen über die Stimme ſowohl, wie über die Mittel, ſie zu heben und zu ſtärken, angeſtellt haben. Ja die Ertheilung des Unterrichts „wie die Stimme zu gebrauchen und zu ſtärken ſey" war einer beſonderen Profeſſion vorbehalten [4]). Es waren dies die Phonasken bei den Griechen und ſpäter auch bei den Römern. Dem feinen Luxus damaliger Zeit zugehörend ſchloßen ſie ſich den Tonkünſtlern und Aerzten an, übten als Stimm-Meiſter die Organe in der gehörigen Stärke des Tons, und gaben dafür diätetiſchen Rath und Arzneimittel. Um den Lungen nicht durch zu große Luftausdehnung zu ſchaden, wurde die Bruſt mit einer Binde umwickelt, und wenn wir verſchiedene Stellen in der Naturgeſchichte des Plinius zuſammenhalten, ſo finden wir wohl mehr als zwanzig Pflanzen namhaft gemacht, welche zur Stimmenſtärkung dienen ſollten.

Ueberall, beſonders beim Recitiren ſchwerer und großen Nachdruck erfordernden Stellen ſtand der Phonaskus mit ſeinem Stimminſtrument zur Seite, um nöthigenfalls ſogleich Takt und Ton anzugeben. Daher braucht Quintilan den Ausdruck „mit vollem Ton" zur Bezeichnung des höchſten Nachdrucks der Rede. Außer dem Phonaskus, deſſen ſich gleichfalls öffentliche Redner bedienten [5]), hatten die Schauſpieler der Alten auch noch eine Art Souffleur, oder Einſager [6]), und einen Muſikdirektor, der dann wohl die Stelle des Phonaskus vertrat.

Nur beiläufig erwähne ich, daß zur Stärkung der Stimme Nero eine neue Erfindung mit Glück verſuchte, indem er auf dem Rücken liegend und die Bruſt mit einer Bleiplatte belegt deklamirte [7]).

Die dramatiſche Recitation hieß bei den Griechen Melodie, melos, bei den Römern Geſang, modulatio, modus, canticum. Scheint es doch, daß wegen der Größe der Schaubühnen in Griechenland und Italien die muſikaliſche Deklamation gleichſam nothwendig geweſen iſt [8]).

Die nicht hinreichende Stärke der natürlichen Stimme in ſo großen unbedeckten Räumen, wie die Theater der Alten darboten, und die Schwierigkeit, die Geſichtszüge der Schauſpieler zu erkennen, gaben die Veranlaſſung zur Erfindung der harmoniſchen Vaſen „Echeien" und der Masken, jener zur Verbreitung des Tons über die Bühne, dieſer zur Bezeichnung und Charakteriſirung der Perſonen auf derſelben.

Die Echeien, Schallgefäße, waren nach Vitruv [9]) in Vertiefungen (cellae) geſtellt zwiſchen den Reihen der von den Zuſchauern beſetzten Bänke, und nach Verhältniß der Größe des Schauplatzes verfertigt aus Thon oder Erz. Auch dieſe Erfindung oder deren Anwendung verdankten die Römer den Griechen; denn Mummius brachte ſie zuerſt aus Korinth nach Italien (um 140 vor Chr.). Vielleicht, meint Burney, thaten ſie eine gleiche Wirkung, wie die ſogenannte Whispering Gallery (Flüſter-Galerie) in der Paulskirche zu London, welche durch ihre kreisförmige Bauart den Schall auf eben die Art verſtärkt, wie der Bauch eines Inſtruments; wogegen aber Doni [10]) glaubt, daß jene Schallgefäße in wirklichen viereckigen Kammern geſtanden haben, dergleichen man noch in den Mauern einiger alten Amphitheater vorfindet. Immer aber muß die Stimme der Schauſpieler in feſten muſikaliſchen, mit den Vaſen im Einklange ſtehenden Tönen geweſen ſeyn.

Die Maske hieß bei den Griechen prosopon, bei den Römern persona [11]). Daher bezeichnete man mit dramatis personae die Masken des Schauſpiels, und nach deren Abſchaffung die Perſonen desſelben. Jeder beſtimmte Charakter hatte ſeine beſtimmte Maske, und da dieſe nie wechſelte, ſo waren die Charaktere nach ihrer Eigenthüm-

lichkeit auch ſogleich zu erkennen. Quintilian und Pollux [12]) geben Verzeichniſſe davon. So hatten die Alten eine ſtehende Mimik, und nach Maßgabe ihrer Dramen auch drei verſchiedene Arten von Masken „tragiſche, ſatyriſche, komiſche," ſämmtlich mit offenem großen Munde, offenbar auch der Verſtärkung des Schalles wegen [13]). Lucian ſpricht noch von einer vierten Art, die den Tänzern angehörte und einen geſchloſſenen Mund hatte [14]).

Nach Plutarch wurden ſelbſt die deklamirten Jamben von der Kithara und anderen Inſtrumenten begleitet; doch wird wohl der Muſiker dem Schauſpieler den Hauptton etwa nur ſo angegeben haben, wie bei unſerem Recitativ dem Sänger der Akkord angegeben wird. Beim Chore hingegen und bei der Geſangspoeſie begleitete vielleicht das Inſtrument beſtändig die Stimme, Note für Note, und ſo hätten dann die alten Schauſpieldichter eine verſchiedene Art des **melos** gehabt, nämlich für die Deklamation der Schauſpieler und für die Geſänge.

Die griechiſchen Dramen beſtanden aus dem Monolog, Dialog und dem Chor. Der Chor aber ging in die römiſche Komödie nicht über. Daher iſt auch nicht zu beweiſen, daß die **Cantica** oder die Geſänge, wie der griechiſche Chor, einen Theil derſelben gebildet haben. Wahrſcheinlicher waren es Zwiſchenſpiele, ganz vom Stück abgeſondert, die Arbeiten eines anderen Komponiſten oder Dichters [15]). Die Recitirung des griechiſchen Trauerſpiels erfolgte indeſſen ſtets unter Begleitung der Kithara, und Sophokles, durch ſein ſchwaches Organ verhindert ſelbſt als Schauſpieler (Sänger) aufzutreten, erſchien in ſeinem Trauerſpiel „Thamyris" doch als Kitharaſpieler [16]).

Die römiſche Komödie wurde zur Zeit des Terenz mit gleichen und ungleichen Flöten begleitet geſpielt, was Burney ſo erklärt, daß jene im Uniſono, dieſe in Oktaven von einander geblaſen wurden. Darüber herrſcht indeſſen eine große Meinungsverſchiedenheit.

Der Takt wurde durch Bewegung des Fußes, den man wechſelnd aufhob und niederſetzte, angezeigt. Dies war das Geſchäft des Muſikmeiſters oder Anführers (**Mesochoros** [17]), **Koryphaios**). Bei den Griechen hießen dieſe Taktangeber auch **podoktypoi** und **podophoroi**, wegen des Schlagens und Führens mit dem Fuße, bei den

Römern **podarii**, **pedarii** und **pedicularii**. Die hölzernen oder eiſernen Abſätze der Fußbekleidung, um den Takt hörbar zu machen, nannten die Griechen **krupezia**, **krypta**, **krupeta**, die Römer **pedicula**, **scabella**, **scabilla**, weil ſie wie kleine Schämel oder Blöcke ausſahen. Der Takt aber wurde auch geſchlagen mit allen Fingern der rechten Hand auf die hohle Fläche der linken, und dann hieß der Taktſchlager **manuductor**, oder man bediente zu gleichem Behuf ſich noch der Auſterſchalen und der Thierknochen, nach dem Zeugniß des Heſychius und des Scholiaſten des Ariſtophanes, was mit der muſikaliſchen Begleitung einen köſtlichen Kontraſt gebildet haben muß.

Das Zeitmaß in der die Deklamation begleitenden Muſik muß indeß auch vom Schauſpieler abhängig geweſen ſeyn, denn Cicero [18]) bemerkt von Roscius, daß er bei vorgerücktem Alter in einem tieferen Ton geſungen und die **tibicines** langſamer habe ſpielen laſſen.

Die Deklamation der Alten würde übrigens uns entweder ein widriges oder komiſches Schauſpiel gewähren und ohne Zweifel iſt es thöricht, ſie bei aller ihr zugeſtandenen Abgemeſſenheit und Beſtimmtheit als ein nachzuahmendes Vorbild anpreiſen zu wollen. Wir finden ſchon beim Philoſtrat und Lucian [19]) manche beherzenswerthe Fingerzeige darüber, und wenn wir die Masken und die Geſtikulation, von welcher ſogleich die Rede ſeyn wird, hinzudenken, ſo werden wir nicht einmal den Demoſthenes und Cicero, weniger noch ihre geprieſenen Lehrer in Deklamation und Geſtikulation, beneiden.

Die Geſtikulation wurde nämlich auch ſchulmäßig gelehrt; auch ſcheint es nicht zu bezweifeln, daß ſie mit Noten vorgezeichnet war und daher durchaus mit der Deklamation übereinſtimmen mußte. Die Griechen nannten dieſe Fertigkeit **orchesis**, die Römer **saltatio**, auch **musica hypocritica** [20]). Nach Quintilian war genau beſtimmt, daß immer der Anfang eines Perioden auch mit einem Geſtus bezeichnet werden mußte, wogegen Andere Einen Geſtus auf drei Wörter verlangen. Das eigentliche Verhältniß iſt hier nicht klar zu machen; allein es mußte wohl die genaueſte Uebereinſtimmung geherrſcht haben, da bei den Römern urſprünglich jene ſeltſame Trennung des Deklamators und Geſtikulators Statt fand [21]). Man datirt dieſe Trennung

von der Zeit des Livius Andronicus, der griechiſche Dramen in römiſcher Sprache aufführte, wie gewöhnlich dieſe ſelbſt ſpielte und bei einer oft geforderten Scene-Wiederholung ſo heiſer wurde, daß ein Sklave den Text vortragen mußte, wozu er dann die Geſten machte. Ohne dieſerhalb auf eine weitere Erörterung einzugehen, iſt nur darauf zurück zu weiſen, daß die histriones urſprünglich bloß theatraliſche Tänzer waren, und es größentheils auch bei jener Trennung blieben. Denn der histrio war der eigentliche Geſtikulator, der die pantomimiſchen Bewegungen zu dem machte, was der actor recitirte. Daraus iſt nun freilich nicht zu folgern, daß der Deklamator einer Bildſäule gleich geſtanden ſey; allein ſeine Bewegungen müſſen höchſt beſchränkt ſich erwieſen haben, da es das Geſchäft des histrio war, die Empfindungen von Jenem oder den Inhalt des Vortrags durch äußere Zeichen anſchaulich zu machen, welche Geſtikulation eine nach Regeln eingelernte ganz mechaniſche Fertigkeit war.

Denn wenn der histrio in ſeinen Geſten einen Fehler beging, ſo fiel derſelbe ſogleich in die Augen; man ſagte dann von ihm, „er habe einen Solöcismus mit der Hand gemacht“ [22]), und nach Horaz war es ein ſehr großer Fehler, wenn er die rechte Hand ſtatt der linken erhoben hatte.

Dieſe genaue Uebereinſtimmung verblieb ſogar, als jene Trennung des histrio und actor aufhörte und beide in Eine Perſon zuſammenfielen. Wie hätten in einer anderen Weiſe wohl Cicero und Roscius in ihren Deklamir- und Geſtikulations-Uebungen gegenſeitig ſtets übereinſtimmen können [23]).

Aber auch ſchon im Alterthum hatte die Geſtikulation der Schauſpieler einen größeren Maßſtab, als jene der Redner; daher empfehlen Cicero und Quintilian [24]) deren Nachahmung nur mit Vorſicht. Dem Redner Hortenſius, einem Zeitgenoſſen Cicero's, der auf ſeine Geſtikulation mehr Sorgfalt verwandte als auf die Rede ſelbſt, wurde der Vorwurf gemacht, daß er in ſeinen ſtarken Bewegungen mit den Händen einem Gaukler und Komödianten gleiche [25]), wogegen aber auch wieder ſehr erfahrene und berühmte Komödianten, wie Aeſop und Roscius, die Vorträge eben dieſes Hortenſius häufig beſuchten, um

die in dem Forum abgelernten Geſten auf die Bühne zu übertragen, wodurch ſie ihn als ihren theatraliſchen Lehrer anerkannten.

Man findet die Aktion auch unterſchieden in saltatio (orchesis) und chironomia. Erſtere, die saltatio, iſt wohl die Bewegung des Körpers überhaupt, die Geſtikalation im Allgemeinen, der ſogenannte von Muſik begleitete Tanz [26]). Wenn es daher von einer Tänzerin in der Rolle der Venus heißt „ſie tanzte mit den Augen allein," ſo iſt ſolches auf ihre ausdrucksvolle Augenbewegung zu beziehen und ein Fingerzeug mehr, daß die Masken der Tänzerinnen ein ſolches Augenſpiel geſtattet haben müſſen. Die chironomia dagegen, als Bewegung der Hände in verſchiedener Weiſe, iſt nur ein Theil jener Geſtikulatio [27]), welche, als saltatio, jeder Gattung des Schauſpiels eigen blieb und nur nach deren Verſchiedenheit ſich abänderte. So hieß der tragiſche Tanz emmelia, der im Satyrſpiel sikinnis, und jener im Luſtſpiel kordax [28]). Der Ausdruck aber, „er tanzte die emmelia oder den kordax" ſagt nichts anderes, als er geſtikulirte oder führte eine Rolle aus in der Tragödie oder in der Komödie.

Aus dieſer Trennung und Verſchiedenheit erhellet zugleich, daß für jede Gattung des Tanzes oder der Geſtikulation unterſcheidende Merkmale und auch beſtimmte gleichſam unabänderliche Regeln vorhanden geweſen ſind, mithin durch dieſe äußeren Zeichen der Inhalt der Sache genau bezeichnet werden konnte. Und ſo wäre unſchwer zu begreifen, wenn, nach Lucian [29]), ſchon ein einzelner Mime alle Gedanken und Vorfälle einer Tragödie oder eines Epos durch ſtumme Zeichen ausdrücken konnte. Es iſt zwar den Alten für dieſe Darſtellung mimiſcher Fertigkeit eine außerordentliche Vollkommenheit beigelegt; allein die Aufklärung ergibt ſich leicht aus der Beſtimmtheit der Zeichen, wohl auch aus der Bekanntſchaft mit den mimiſch dargeſtellten Gegenſtänden [30]). Außerdem mögen wir uns hier nicht durch Lobpreiſungen des Alterthums irre führen laſſen, denn dieſe haben eine überaus große Aehnlichkeit mit den Gedichten und Sonetten unſerer heutigen Dichter [31]), und es ſind Stellen genug vorhanden zum Beweiſe, daß ein ausgebildetes Schönheitsgefühl nicht überall dem Urtheil zu Grunde lag, vielmehr auch Darſtellungen ſehr untergeordneter,

ſelbſt unanſtändiger Art öffentlich erfolgten und mit rauſchendem Beifall begrüßt wurden [31]). Das bisher Geſagte ergibt nun: „daß Deklamation und Geſtikulation einzig und allein mechaniſch erlernte Fertigkeiten waren und ein Künſtleriſches durchaus nicht aufzuweiſen hatten.“ Für die ſorgfältige Erlernung derſelben erwies jedoch das Alterthum ſich keineswegs undankbar, indeß verlangte es auch immer eine Virtuoſität der Darſtellung; und wenn zahlreich verſammelte Zuſchauer Stillſchweigen und Anſtand beobachteten, beſtellte Aufſeher die Ordnung erhielten und Unruhſtifter mit einer Geldbuße belegt wurden, ſo lag alles Dieſes nur in der Beſchaffenheit des Schauſpiels, des eigentlichen Drama, nicht in der Kunſt des Schauſpielers, und veränderte ſich auch mit jenem. Daher verblieb unter allen Umſtänden dem Dichterwerk die Ehre, nicht dem Schauſpieler; denn nicht blos jenes, ſondern auch die muſikaliſche Begleitung, die ſceniſche Verzierung, die Stellungen, die geſammte Darſtellung ging vom Dichter aus. Der Schauſpieler lernte ſeine Rolle durch wiederholtes Vorſagen des Dichters, war bloßes Werkzeug und ſein geſammtes Verdienſt beſtand in der Genauigkeit, mit der er ſeine Stelle ausfüllte, nicht aber in willkürlicher Bravour und in dem Prunk beſonderer eigener Meiſterſchaft [32]). So verblieb es auch, als jene mündlichen Unterweiſungen der Dichter, geſammelt und in Regeln gebracht, zum Unterricht und zur Ausbildung der Schauſpieler gelehrt wurden. Daher konnte auch Roscius ſeine Lehranſtalt, worin er Perſonen zum öffentlichen Vortrage auf der Bühne abrichtete, ganz profeſſionsmäßig als ein Erwerbmitel behandeln [34]).

Das Schauſpielen, als die Dar- oder Vorſtellung des Dichterwerks, iſt weder bei den Griechen, noch weniger bei den Römern jemals zu den freien oder ſchönen Künſten gerechnet worden, ſelbſt nicht in der ſchönſten Periode der dramatiſchen Dichtkunſt der Griechen. Der Dichter, welcher ſein eigenes Werk vortrug, erſchien nicht als Schauſpieler, ſondern als Schöpfer, als Lehrer. Allein ſchon Plato [35]) zählte die Schauſpieler zu den Miethlingen, die für Geld gedungen waren, etwas zu thun; Ariſtoteles rechnet ſie, wie Kleider und den übrigen Apparat zur Scene; Pollux erwähnt der Schauſpielerei

bei Aufzählung der freien Künste mit keiner Sylbe; Lucian nennt den Hypokriten einen Tagelöhner um sieben Drachmen; Athenäus stellt die bacchischen Künstler mit Gauklern, Marionetten, Kopfständern u. dgl.; Arnobius mit Laufern, Klopffechtern, Stelzengehern und Seiltänzern zusammen; Tacitus setzt sie den anständigen Künsten entgegen, nennt sie Gaukelei und nichtswürdige Belustigung des Pöbels; Possidorus erklärt sie beim Seneca für Augen- und Ohrenbelustigung; Cicero für ars levis; Petronius titulirt das Völklein der Histrionen eine Heerde, eine Bande, und in unzähligen Stellen anderer Schriftsteller wird ihnen das Prädikat „schmutzig, unverschämt, hündisch" ertheilt [36]).

Der bisherigen Erörterung zufolge finden wir im Schauspielwesen der Alten nur Schauspieler mit mechanisch erlernten Fertigkeiten. Davon, worauf unsere Schauspieler, obgleich in allen Bestandtheilen und Zweigen ihrer sogenannten Kunst ohne Gesetz und Regel hin und her schwankend, ihren Anspruch auf künstlerische Charakterdurchführung, mithin auf Künstlerschaft, gründen, ist im Alterthum keine Spur, und daher beantwortet sich die Frage: „ob es zur Zeit der Griechen und Römer eine Schauspielkunst gegeben habe," mit einem einfachen Nein.

Anmerkungen.

[1]) Petit. comment. in leg. att. Lib. 1. T. I. p. 145. in fine, Edit. Wesseling. Lugd. Bat. 1742, »Histrio fabulam ne agito annorum triginta minor.» Der Scholiast des Aristophanes ad nubes 530 spricht zwar von 40 Jahren; dies scheint jedoch sich auf den Redner zu beziehen, denn das von ihm gebrauchte Wort eipein, reden, ist verbum solemne. — Sophokles, der, 28 Jahr alt, ein Trauerspiel aufführte, erschien als Dichter, nicht als Schauspieler.

[2]) Salmasius in der Exercitt. Plinian. ad Solinum p. 541. Edit. Paris. sagt: »pudici habiti tragoedi sunt, quia ad vocem conservandam venere abstinebant, ideoque fibulam peni imponebant.» Freiwillig thaten sie das wohl nicht. Cfr. die Commentaren Grangäus und Comelinus ad Juvenal. Satyr. VI. 78, 379. Die Art der Infibulation aber beschreibt Celsus, Medic. Lib. VIII. c. 25. sect. 3.

[3]) Schol. ad Euripid. Orest. 279, ad Aristoph. Vesp. 564, 577; Cicero, Parod. III. 2. »histrio si paulum se movet extra numerum,

aut si versus pronuntiatus est syllaba una brevior aut longior, exsibilatur et exploditur. Schlegel's Vorleſungen, Bd. 1. S. 95, 105.

[4]) Quintil. Institt. rhet. II. 3. Das zur Stimmflöte dienende Inſtrument nennt Quintilian tonarium, Cicero fistula, Plutarch syringion, syrinx, hauptſächlich ſcheint es doch für Redner beſtimmt geweſen zu ſeyn. Indeß nennt Sidonius Appollinar. Lib. I. cap. 2. den Phonaskus einen Vorſänger im Chor; Caelius Aurelius, Lib. II. c. 6 13. IV. 7. einen musicus artifex, musicus praeceptor, magister cantus et vocis moderator; Heſychius: einen Stimmüber, und Varro: vocis suscitabulum cantiumque gallus gallinacius (Geſang vorkrähender Hahn). Nach Quintilian beſtand ſein Geſchäft »praeparare ab imis sonis vocem ad summas.» Vrgl. auch Cicero, de orat. Lib. III. Sueton in Neron. 20. etc. etc.

[5]) Quintil. l. c.; Cicero, l. c.

[6]) Albert. Gentilis de actor. et spectat. fabular. ſagt: »erant in scena monitores, qui actoribus verba suggererent, si forte memoria laberentur,» und Festus: »histriones in scena habent suos monitores.« Die eigentliche Beweisſtelle hat Plutarch, reipubl. ger. praescript. p. 241. Vol. IX. Ed. cum notis Xylandri et Reiskii. Lips. 1778. wo der Einſager griechiſch hypoboleus, Zuwerfer, Zuflüſterer genannt wird.

[7]) Der Bleiplatten, lamina, erwähnt Sidonius, Lib. VIII. epist. 9.

[8]) Burney, Abhandlung über die Muſik der Alten. Aus d. Engl. von Eſchenburg, Leipzig, 1781, Abſchnitt IX.

[9]) De architect. Lib. V. c. 5., cfr. Pollux, Onomast. Lib IV. c. 19.

[10]) Doni della musica scenica, T. II. p. 135, seqq. in ſeinen von Gori und Passeri herausgegebenen Werken; Burney, a. a. O. S. 176, 177; Perrault, Les dix livres d'architecture de Vitruve. Paris, 1684, fol. mit einem Commentar über die Stellung der Echeien im Theater.

[11]) Gellius, Noct. Att. leitet persona von personare (durchtönen) ab, Scaliger Poet. Lib. I. c. 13. von peri sōma (gr.), fictus habitus pro vero. Offenbar iſt jenes vorzuziehen; denn hätten die Römer aus dem Griechiſchen ſchöpfen wollen, ſo lag ihnen ja prosopon viel näher.

[12]) Quintil. Institt. rhet. Lib. II.; Pollux IV. 19; Histoire universelle des theâtres; Paris, 1779—1800. T. II. p. 159 mit Abbildungen.

[13]) Pollux, l. c.; Terentii Comoediae, sumptibus Hieronymi Mainardi, Urbini, 1736, fol., aus welchen man nicht bloß die Masken, ſondern auch einen Theil des Koſtums und der Geſtikulation kennen lernt. Ungemein charakteriſtiſch iſt die beſondere Haltung und das verſchiedene Zuſammenfügen der Finger, was mit der Chironomie in genauer Verbindung ſteht. Wer mehr vom Koſtum der Hiſtrionen und deſſen Farbe wiſſen will, leſe Donatus de vetere tragoed. et comoed.;

Pollux, Onomast. IV. 18. Die Kleidung eines Kitharisten beschreibt Lipsius, Elector. Lib. II. p. 335. Ed. Antwerp. 1637, »ein buntgeschecktes Kleid mit Figuren bis zu den Füßen herabhängend, ein Oberkleid beide Arme bis auf die Fingerspitzen deckend, Gürtel u. s w.

14) Lucian. de saltat.; von den anderen Masken macht er eine furchtbare Schilderung.

15) Donatus ad Terent. sagt: »Diverbia (die Dialogen) histriones pronuntiabant, cantica vero temperabantur modis, non a poeta, sed a perito artis musices factis.«

16) Plutarch. de musica, p. 559. Ed. Francof. interprete Xylandro, »chromatico genere et rhythmo nusquam ne hodie quidem tragoedia utitur; cithara autem, quae tragoediam multis saeculis anteit, ab initio usa est. Aristoteles nennt in Problem. 49. die zur Deklamation gebrauchte Tonart,» die schicklichste für die Kithara (kitharōdikōtaten tōn harmoniōn). — Athenaeus, Lib. I. c. 17. — Und in Beziehung auf die Begleitung der römischen Komödie mit Flöten bemerkt Diomedes (in Putschii gram. lat. auct) »quod si quando monodio agebat unam tibiam inflabat, si quando synodio utriusque.» Servius dagegen sagt: tibiae Serranae dicuntur, quae sunt pares et aequales habent cavernas; Phrygiae, quae impares sunt et inaequales habent cavernas. Carpzov ist der Meinung: dextras appellatas, quae a dextra parte, quum caneretur, foramina habebant, quae a sinistra e contrario sinistras nominatas esse, und im Apulej. Florid. III. heißt es: ita enim constructae erant tibiae, ut quae dextris erant foraminibus, iisdemque paulo angustioribus et dextrae inde nuncuparentur, sonum acutum referrent, quando gravitas in actione regnaret, quae vero sinistris et latioribus acutiorem sonum halarent, quum loci facetiaeque occurrerent. Diese Erklärung könnte wohl genügen.

17) Pollux, IV. 18.

18) Cicero de legg. »in senectute numeros in cantu ceciderat, ipsasque tardiores fecerat tibias.»

19) Philostrat. in vita Appollon. Tyan. Lib. IV. c. 9. erzählt, daß als ein nach Hispalis gekommener Schauspieler mit weit aufgerissenem Munde zu deklamiren angefangen habe, die meisten Zuschauer davon gelaufen sind, als wären sie vor einem bösen Geist in Schrecken gerathen. Lucian spricht kaum anders in dem Dialog des Solon und Anacharsis, und de saltat. pag. 284, T. II. Ed. Reiz. »der in der Larve brüllende Histrio schien mit weitgeöffnetem Munde die Zuschauer verschlingen zu wollen.» Und als die Eumeniden des Aeschylus aufgeführt wurden, berichtet Pollux IV. 15, bestand der Chor aus 50 so furchtbar dekorirten Personen, daß schwangere Frauen Fehlgeburten machten, und Juve-

nal, Satyr. III. 175 läßt ſogar Kinder im Mutterleibe darüber erſchrecken:

In gremio matris formidat rusticus infans.

Noch mögen folgende Stellen auf die Beſchaffenheit der Deklamation bei den Alten hindeuten. Apulejus, Lib. IV. Miles. ſagt: Comoedus sermocinatur, tragoedus vociferatur; Horat. Lib. I. epist. 3.: tragica desaevit et ampullatur in arte; Persius, Satyr. 5.: fabula seu moesto ponatur hianda tragoedo; Juvenal. Sat. 6.: grande Sophocleo carmen bacchamur hiatu; Prudentius, Lib. I.: grande per hiatum carmen anhelat etc. etc.

20) Pollux., IV. 18.

21) Livius, Hist. VII. 2.: Duclos in ſeinem Diction. encyclop. (sub voce Deklamation) meint, L. Andronicus habe ſo lange geſungen und agirt (getanzt), bis er heiſer geworden, und dann die Fortſetzung einem Anderen übertragen.

22) Soloecismus erklärt Gellius in der Noct Att.; Horat. Epp. II. 1. 202. Der Ausdruck Solöcismus bezieht ſich auf Alles, was nicht in der Regel iſt, was mißlingt, daher ſagt ein römiſcher Satyriker auch

Soloecismum facit mentula.

23) Macrobius, Lib. III. c. 14. p. 459, Edit. Gryphii, rühmt nämlich den Cicero und Roscius nach, daß indem Einer deklamirte, der Andere geſtikulirte, beide dann Phraſen und Geſten veränderten, und dennoch immer übereinſtimmten.

24) Cicero de orator. Lib. III. 26. »ne gestus quidem omnis ac motus a Comoedis petendus est, quanquam enim utrumque eorum ad quemdam modum praestare debet orator, plurimum tamen aberit a scenica. nec vultu nec manu, nec excursionibus nimius.» So auch Quintilian. Institt. rhet. I. 2. »dandum aliquid Comoedo quoque, dum eatenus qua pronuntiandi sententiam futurus orator desiderat.»

25) Gellius, Noct. Att.; I. 5.; Valerius Maximus, Lib. VIII. c. 10. »ut foro petitos gestus in scenam referrant. Wie wenige gute Deklamatoren und Geſtikulatoren aber vorhanden waren, ſagt Cicero auch in jener Stelle (de Orat. 1.)» quis ignorat, quam pauci sint fuerintque, quos animo aequo spectare possimus.

26) Pollux. IV. 18.

27) Quintilian. ſagt: »Chironomia est, ut nomine declaratur, lex gestus.» In dem Ausdruck lex liegt das Beſtimmte, genau Vorgeſchriebene, das Geſetzmäßige.

28) Pollux am angeführten Ort u. A.

29) Lucian. de saltat.; Ariſtoteles meint zwar auch, der Tänzer könne ohne Poeſie, mit Hülfe des Rhythmus und des Taktes, menſchliche Sitten darſtellen; doch wird wohl, wenn dieſe nicht bereits bekannt ſind, ſolches ſtets höchſt unvollkommen geſchehen.

30) Vergleichen wir hier Schlegel's Vorles. Bd. 1. S. 95, und Engel's Mimik, Theil II. S. 80 und 60, so werden wir wohl auch der Bemerkung beistimmen müssen, daß jene mimische Darstellungskunst der Alten sich nie mit eigenen Erfindungen beschäftigte, sondern mit den schon längst bekannten Fabeln der Mythologie und der älteren Geschichte, wodurch mit der im Texte erwähnten Bestimmtheit der äußeren Zeichen alles Wunderbare sich auflöset.

31) Der vorstehenden Bemerkung zufolge konnte daher Manilius dem Pantomimen immer nachrühmen:

Omnis fortunae vultum per membra reducit cogetque videre
Praesentem Trojam Priamumque — — cadentem.
Quodque agit id credes stupefactus imagine veri.

Und von einer mimischen Tänzerin enthält die Antholog. Lib. IV. c. 25. noch ein Epigramm, welches in lateinischer Uebersetzung lautet:

Ornamentum urbis, deliciaeque hominum,
Pes tuus atque oculus, scite digitique micantes
Et longe Musas et superant Veneres.

Man sollte glauben, dies wäre erst vor wenigen Tagen geschrieben!

32) Pollux, IV. 14. erzählt von einem Tanze, in welchem die griechischen Frauen die Schuhe über die Schultern werfen mußten, und die Zuschauer laut aufjauchzten vor Bewunderung, wenn sie die hoch erhobenen Beine erblickten. Bentley, zu dessen Zeit die Ballettänzerinnen in der Fußerhebung noch nicht zur heutigen Vollkommenheit gelangt waren, wirft sich zum Vertheidiger der griechischen Damen auf und will einen gymnastischen Tanz daraus machen, indem er statt gynaikōn, der Frauen, gymnikōn liest. Allein das ist nur eine Grille eines überaus gelehrten Mannes (in s. Respons. cit. p 149), der gewiß wußte, daß jener Tanz seinen eigenen Namen hatte, Eklaktismos, vom Hesychius als eine Ausschuhung erklärt, und von dem Aristophanes in den Wespen sagt: »das Bein hebt sich himmelhoch und — der podex dehiscit.» — Und daß die griechischen Damen nicht so verschämt im Tanze waren, wie Bentley zu glauben vorgibt, darüber finden wir zwei merkwürdige Stellen im Alciphron, und im Athenäus. Dort (Epistoll. Lib. I. ep. 39.) entstand bei einem fröhlichen Gastmal zwischen zwei Damen Tryallis und Myrrhine ein ernster Streit darüber »utra meliores et leniores ostendere possit nates», und der Streit wird ganz praktisch vor den Augen der ganzen Versammlung d. i durch Einnehmung des Augenscheins und Vergleichung der von beiden Damen ausgeführten Bewegungen ihrer Sitztheile entschieden. Alciphron's Schilderung ist ganz köstlich, unsere Damen müssen jedoch die vorhandene deutsche Uebersetzung zur Hand nehmen. In der zweiten Stelle berichtet Athenäus (Lib. XII. in fine), daß zwei hübsche Töchter eines Landmannes ebenfalls sich nicht einigen konnten »utra pulchriores nates haberet» und dieserhalb sich auf öffent-

licher Straße ausgeſtellt hatten. Da man dieſen Streit Philoneikia yper tēs pyges (Wettſtreit über die posteria) nannte, ſo muß er auch nicht ganz ungewöhnlich geweſen ſeyn. Jener beim Alciphron erwähnte Tanz iſt jedoch nur auf die Bewegung der Lenden und der Hintertheile beſchränkt, und führt in ſo fern den Namen Apokinos (Pollux, IV. 14), er iſt uralt und auch lange üblich geblieben. Cfr. Juvenal. Sat. XI. 162; Martial. V. 70; Arnobius, Lib. II. p. 73, Lugd. Bat. 1651, et al.

33) Dacier, remarques sur la Poetique d'Aristotel. p. 109; Schlegel's Vorleſ. Bd. I. S. 95.

34) Cicero pro Roscio. Der ganze Rechtsſtreit betraf die Schadloshaltung aus einem ſolchen Geſchäft.

35) Plato, Lib. II. de republ. nennt ſie ergolabus, Miethlinge; Aristotel. Proleg. Sect. XIX. die von der Scene, Nachahmer der Heroen ꝛc. Pollux, IV. 1; Lucian. Icaromenip. p. 786, 787. T. II. Edit. cit.; Athenaeus, Lib. XII.; Tacitus, Annal. XIV. c. 14, 15. et IV. c. 14. »Ludicrum levissimae apud vulgum oblectationis;» Possidorus ap. Senec. »ludicrae artes sunt, quae ad voluptatem oculorum et aurium tendunt, qualis scenica et histrionica.» Cfr. Senecae Ep. 88. p. 564. Edit. Lips. et Antv. 1652. Dieſen Brief mögen unſere jungen Aeſthetiker nur recht fleißig leſen und beherzigen.

36) Pollux, VI. c. 30. etc. etc.

II.

Gibt es in heutiger Zeit eine Schauſpielkunſt, und iſt der Schauſpieler überhaupt, oder in welchem Sinne ein Künſtler?

In der vorſtehenden Abhandlung iſt, wie mir ſcheint, der Standpunkt hinreichend bezeichnet, aus welchem der Deklamator und Geſtikulator, die Schauſpieler damaliger Zeit, in Beziehung auf Kunſt oder mechaniſche Fertigkeit betrachtet werden müſſen, und es hat ſolchergeſtalt ſich ergeben, daß dort ein wahrhaft Künſtleriſches nicht vorhanden, mithin von dem Beſtehen einer Schauſpiel*kunſt* auch nicht die Rede ſeyn konnte.

Allein daraus, daß es im Alterthum keine Schauſpielkunſt gegeben hat, iſt keineswegs der Schluß zu ziehen, daß es auch in heutiger Zeit keine gebe. Denn eine Kunſt kann erfunden und ausgebildet werden ohne Rückſicht auf Zeit und Ort, und wäre es hier nicht um eigene Prüfung zu thun, ſo müßte die Erörterung der aufgeſtellten Frage: „ob *wir* eine Schauſpielkunſt beſitzen," für ganz überflüßig gelten, da ſeit langer Zeit von dem Schauſpielen als einer Kunſt nicht bloß die Rede geweſen, der Schauſpieler des Künſtler-Namens ſich bemächtigt und das Recht, dieſen zu führen, ihm größtentheils zugeſtanden iſt, ſondern auch Abhandlungen und Lehrbücher in Mehrzahl erſchienen ſind, in welchen das Schauſpielen, als eine Kunſt, wenn auch nicht unter Geſetz und Regel gebracht, doch der Verſuch gemacht iſt, dasſelbe unter Geſetz und Regel zu bringen.

Leider aber iſt man dabei zu Werke gegangen, wie in vielen andern Fällen. Man ſetzte die künſtleriſche Grundlage voraus und baute keck ein Syſtem auf, das wie jedes Flache und Gleißende ſeine Anhänger und Vertheidiger fand und finden mußte, ſchon der tauſendfachen Beziehungen wegen, in welchen Schauſpieler und Schauſpielerinnen zu dem Publikum ſtehen, zumal man auch zu unterſcheiden nicht be-

müht war, wie viel von der Bewegung, in welche eine ſchauſpieleriſche Darſtellung verſetzte, dieſer, oder dem Dichterwerke gebührte. Eine genauere Erörterung der hier obwaltenden Verhältniſſe aber wird indeß wohl mit der Ueberzeugung, „daß es heutzutage keine Schauſpielkunſt gebe," uns auch die überliefern, „daß die Schauſpielerei nie in den Rang einer wahren Kunſt treten könne."

Ich will verſuchen, dieſe Behauptung auf meine Weiſe darzuthun. Jede ſchöne Kunſt, oder jedes Kunſtwerk bietet nämlich im Allgemeinen zwar dem Empfindungs- oder Gefühlsvermögen ein Sinnlich-Mannigfaltiges dar, und fordert den Verſtand auf, das Dargebotene unter eine Vorſtellung zu bringen und ſo zur Erkenntniß zu erheben. Allein hierin beſteht dennoch immer nicht das durchaus Charakteriſtiſche der ſchönen Kunſt, vielmehr hat ſie ſolches mit vielen Erſcheinungen und auch mit einer Theatervorſtellung gemein. Und wenn nun auch hinzugeſetzt wird, „daß die Kunſt dem Gefühlsvermögen zugleich ein Schönes darbieten, oder das Dargebotene ſchön ſeyn müſſe, ſie alsdann die Phantaſie in ein dem Verſtande angemeſſenes Spiel verſetze, das Sinnliche mit dem Geiſtigen vermähle und jene gleichſam einlade, mit dem Verſtande harmoniſch vereint nach Einheit und Regel zu verfahren," ſo könnte ſolches auch noch auf das Schauſpielen Anwendung finden, indem es durch ſogenannte ſchöne Phänomene Sinnlichkeit und Verſtand vermählt und eine Einheit der Vorſtellung hervorbringt, welche in Erkenntniß übergehen kann.

Es wird daher vor Allem nöthig ſeyn, die Erforderniſſe und Eigenſchaften eines Produkts der ſchönen Kunſt feſtzuſtellen, und da dieſes Produkt, das Kunſtwerk, ein durch ſich und für ſich Beſtehendes, ein Werk iſt, ſo möchte hier als Voreinleitung ſogleich der Satz auszuſprechen ſeyn:

„Das Schauſpielen hat keinen eigenen Grund und Boden, es iſt nichts Selbſtſtändiges, nichts für ſich Beſtehendes, ſondern ein durch das Dichterwerk Bedingtes, und mit ſeiner Erſcheinung zugleich Erlöſchendes" [1].)

Die Dichtkunſt alſo iſt Prinzip und Leben des Schauſpielers, und man muß ſich den Begriff derſelben im Allgemeinen und im Be-

ſonderen gegenwärtig halten, um zur Würdigung des Geſchäfts zu gelangen, welches durch ſie Stoff und Nahrung, das Daſeyn überhaupt, empfängt.

Nach A. W. Schlegel's Erklärung iſt Dichten die Fähigkeit, das Schöne zu erſinnen und es ſichtbar oder hörbar darzuſtellen. In dieſem Sinne dichten: Zeichner, Maler, Bildhauer, Tonſetzer, und insbeſondere iſt ein ſolches durch Worte ſchön dargeſtelltes Werk eine Rede, und ein Gedicht.

Alles Dichten für die redende und bildende Kunſt, oder auch jede redende und bildende Kunſt muß ſich betrachten laſſen:

a) ſubjektiv, als das Vermögen, ein Kunſtwerk zu erſchaffen, und

b) objektiv, als der Inbegriff der Regeln zu ſolchem Zweck, oder als ein in Gemäßheit dieſer Regeln hervorgebrachtes Kunſtwerk.

Daher leitet Herder [2]) den Ausdruck Kunſt von Können, oder von Kennen (**posse aut nosse**), wohl auch von Beiden her, weil die Kunſt das Kennen nnd Können im gehörigen Grade verbinden muß; denn wer kann ohne zu kennen, iſt ein bloßer Praktiker oder Handwerker, und wer kennt ohne zu können, iſt ein Theoretiker, der in Sachen des Könnens kein Vertrauen genießt.

Es iſt aber die Natur einer jeden ſchönen Kunſt, daß ſie von Innen nach Außen ſtrebt dadurch, indem ſie

1. in dem freien Zuſtande des Empfindens und Denkens für den aeſthetiſchen Zweck ein Werk erſchafft, d. i. ein Werk hervorbringt, welches noch nicht da geweſen iſt;

2. daß ſolches Werk an der ſchaffenden Perſon nicht hängen bleibt, ſondern von ihr geſondert und getrennt beſteht, damit es von dem ſchaffenden Künſtler und von jedem, der Luſt und Beruf hat, als ein für ſich beſtehendes Ganzes in ſeinem Organismus betrachtet und geprüft werden kann;

3. Daß es in ſinnlicher und geiſtiger Hinſicht, oder in der Form und in der Idee gleich vollkommen ſey, d. i. daß die äußere Erſcheinung der ihr zu Grunde liegenden Idee, und dieſe jener, vollkommen entſpreche.

Was heißt nun aber, oder was iſt denn eigentlich Schauſpielen? Nichts anders, als ſchon die Benennung ſagt, „nämlich ein vom Dichter in der Freiheit des Empfindens und Denkens erſchaffenes durch Worte für den aeſthetiſchen Zweck ausgedrücktes Werk von einer Anzahl Perſonen herſagen und auf die im Werke angedeutete Weiſe in Ton, Geberde und Kleidung zur öffentlichen Anſchauung bringen zu laſſen“ [3]).

Die Erforderniſſe zum Schauſpielen ſind alſo:

1. das dramatiſche Gedicht, die Schöpfung des Dichters;

2. eine Anzahl von Perſonen, die das fremde Werk auswendig gelernt haben, oder es ſich vom Einſager zuflüſtern laſſen;

3. das öffentliche Herſagen desſelben unter Beobachtung der hergebrachten Förmlichkeit in Ton, Geberde, Haltung und Verzierung, das Zuſammen- oder Geſammtſpiel, das ſo ungemein bezeichnend genannte Aufführen.

Und dieſes Aufführen ſoll eine Kunſt ſeyn, ſoll ſich betrachten laſſen ſubjektiv, als die Fähigkeit Kunſtprodukte zu erſchaffen, und objektiv, als ein erſchaffenes Kunſtwerk!

Wir wollen die Sache doch genauer in's Auge faſſen. Zur Weſenheit der Kunſt gehört nach dem Vorſtehenden: die Freiheit oder der freie Zuſtand des Empfindens und Denkens. Hat der Schauſpieler dieſe Freiheit? Nun ja, er hat ſie theilweiſe, in ſo fern nämlich ihm die Art und Weiſe nicht beſtritten werden kann, dem Dichter nachzuempfinden und ihm nachzudenken, und dem ſo Nachempfundenen und Nachgedachten Ton, Bekleidung und Draperie zu geben. Hierauf allein iſt ſeine Freiheit zu empfinden und zu denken gerichtet, und wollte man darin auch etwas Verſchönerndes ſetzen, ſo beſteht ſolches doch nicht für ſich ſelbſt, ſondern dient nur zum Schmuck ohne eigenthümliche Bedeutung [4]); daher iſt es mehr als irrthümlich, behaupten zu wollen, daß die Wahl der Rolle, wenigſtens in der Idee, dem Schauſpieler gebühre, und im Leben ihm werden müßte, wenn alle Schauſpieler Künſtler wären [5]). Bei einer ſolchen Wahlbefugniß und durchgängigen Künſtlerſchaft würde die Aufführung eines theatraliſchen Stückes ganz unmöglich ſeyn und das ganze Schauſpielweſen müßte augenblicklich zerfallen. Auch kann die erwähnte Freiheit des Empfindens und Denkens des Schau-

ſpielers nur der Aufführung vorangehen; denn wollte ſie in der Darſtellung ſelbſt thätig ſeyn, ſo würden leicht Lächerlichkeiten entſtehen und das Zuſammenſpiel geſtört werden, was ſtets einen eingeübten Mechanismus vorausſetzt. Mit ſtolzem Selbſtbewußtſeyn preiſet ja der Schauſpieler ſich als vollendeten Künſtler, wenn er im Augenblick der ſcheinbar größten Leidenſchaftlichkeit ſeinem Nebenmann zuflüſtern kann: „Mehr vor- oder rückwärts," und eine in Schmerz und Verzweiflung dem ſcheidenden Gatten an die Bruſt ſinkende Theaterprinzeſſin ihm eine freudige Mittheilung u. dgl. hinter das Bandelier ſtecken kann [6]).

Wie aber auch das, was der Schauſpieler dem Dichter nachempfunden und nachgedacht hat, auf die demzufolge gewählte Art der Darſtellung in der Aufführung ſelbſt zum größten Theil wirkungslos bleibt, beweiſet das Geſtändniß eines Veteranen in dieſer ſogenannten Kunſt [7]), „daß nämlich die Erfahrung lehre, wie ſorgfältig der Darſteller immerhin ſein Werk (nämlich die künftige Darſtellung) vor der Bildung (d. i. vor der Aufführung) überdacht, berechnet und bis zur Anſchauung vor ſeinem Geiſte belebt habe, dasſelbe dennoch während der Erſchaffung (d. i. in der Aufführung ſelbſt) ein ganz anderes werde, als er ſich dachte, gleichſam als wäre das denkende Ich ein von dem bildenden ganz verſchiedenes und unabhängiges." Schwerlich wäre dieſe ohne Zweifel richtige Bemerkung gemacht, würde der Hofſchauſpieler Lange — dem ſie angehört — nicht zugleich Maler geweſen ſeyn und ſich ihm nicht, gleichſam unwillkürlich, der große Unterſchied aufgedrungen hätte, der zwiſchen einer Rollen-Darſtellung auf dem Theater und der Ausführung eines Gemäldes auf der Staffelei Statt findet.

Deshalb und weil der Schauſpieler nicht ſelten ausgeziſcht wird, wo er auf lauten Beifall rechnete, und Beifall erhält, wo er zu mißfallen befürchtete, Ereigniſſe zu deren Löſung ihm ſelbſt der Schlüſſel fehlt, ſchwatzt er auch immer von den Geheimniſſen ſeiner Kunſt, die den Laien d. i. den (klügeren) Nichtſchauſpielern angeblich ewig ein Räthſel bleiben, es thatſächlich aber ihm ſelber ſind. Er mag nunmehr erkennen, daß alle ſeine Geheimniſſe in bloßen Zufälligkeiten ruhen,

und wo dieſe regieren die Kunſt ihre Herrſchaft aufgeben muß, es ihm alſo unmöglich iſt, mit voller Sicherheit eine ausgezeichnete Darſtellung, Kunſtwerk genannt, verſprechen und leiſten zu können.

Die Kunſt verlangt ferner ein im freien Zuſtande des Empfindens und Denkens erſchaffenes, von der Perſon des Schaffenden getrenntes, für ſich beſtehendes Werk; denn der Künſtler ſchafft in keiner anderen Abſicht, als daß ſein Werk bleibend ſey [8]).

Wie iſt nun das Werk des Schauſpielers beſchaffen? Wie entſteht dasſelbe, und worin beſteht es?

Bei der Beantwortung dieſer Fragen muß ich etwas länger verweilen.

Die Schauſpieler eines Theaters bilden einen Verein, den man vormals mit dem Namen Bande oder Truppe belegte, hauptſächlich wohl, um das Buntſcheckige, das zufällig ſich Zuſammengefundene u. dgl. zu bezeichnen. Die Schauſpieler ſelbſt nannte man Komödianten. In ſpäterer Zeit als anſcheinlich ſich Alles verfeinerte, die enge, vielleicht auch wohlthätige, das Würdige vom Unwürdigen ſcheidende Gränze ſich erweiterte, oder auch mit der Sache die Perſonen ſich beſſerten, wandelte man zuvörderſt die Bande und Truppe in Geſellſchaft, die Komödianten in Agenten und Akteurs, dann in Schauſpieler und Schauſpielkünſtler um, und endlich erhielten wir Kunſtſchauſpieler, Menſchendarſteller — und eine Menſchendarſtellungskunſt.

Im Weſen der Sache iſt jedoch dadurch nur wenig oder gar nichts geändert; denn das Geſchäft des Schauſpielers beſteht fortwährend in der durch Nachahmung und Uebung erworbenen Fertigkeit, den Gemüthszuſtand einer fremden, d. i. einer von dem Dichter geſchaffenen Perſon, ſcheinbar an ſeinem eigenen Ich oder an ſeinem eigenen Leibe darzuſtellen.

Vor Allem iſt hier das darzuſtellende Werk von der Darſtellung desſelben zu unterſcheiden. Die Erſchaffung von jenem gehört dem Dichter, die Art und Weiſe der verſinnlichenden Anſchauung gehört dem Schauſpieler an. Letzterem liegt demnach ob, den Ausdruck der freien Empfindungen und Gedanken des Dichters, wie ſolcher das Dichterwerk durchherrſcht und in welchen er nachahmend ſich hat ver-

ſetzen müſſen, vorgeſchriebener Maßen an einem beſtimmten Orte und in einer beſtimmten Stunde öffentlich zur Anſchauung zu bringen und dabei ſich mit koſtbaren Zierrathen und Verbrämungen oder auch mit jenen Goldpapierſtreifen und Aermlichkeiten zu behängen, welche der Dichter verordnet und das Können oder Wollen der Direktion dargereicht hat [9]).

Fragen wir nun, ob dieſe Darſtellung das Produkt der freien Wahl des Schauſpielers, oder eine künſtleriſche Schöpfung ſey? ſo iſt die Antwort: Nein.

Der Schauſpieler erſchafft weder ſeinen Stoff oder die darzuſtellenden Ideen, noch die Form. Gegen dieſen Satz habe ich mich lange aufgelehnt, allein mein älterer Schrift-Kollege hat doch recht gehabt zu behaupten [10]), daß er jenen, den Stoff, vom Dichter empfängt und dieſe, die Form, nichts Künſtleriſches, nichts Ideales hat, ſondern die ſchärfſte Begränzung in Zeit und Gegenwart. Denn je beſtimmter das Spiel iſt nach der beſondern Eigenheit der vor unſeren Augen herumwandelnden Perſonen, welche Eigenheit durch Stand und Gewerbe, durch Charakter, Gewohnheit und Leidenſchaft ihnen aufgedrückt wird, deſto höher ſchlagen wir die Leiſtungen des Schauſpielers an. Der Schauſpieler kopirt alſo das Wirkliche, allerdings mit einer gewiſſen Freiheit der Wahl; allein er ſchafft nichts aus ſich, er idealiſirt nichts. Von alle dem, was ihn zum Schauſpieler macht, kann er nichts erdenken und erſinnen; in der Natur allein liegt das Ideal ſeiner Darſtellungen und ſeine Freiheit iſt nichts als Kompoſition in der ganz gewöhnlichen Bedeutung des Worts. Deſſenungeachtet kann zugeſtanden werden, daß Geſchicklichkeit, Talent, Beobachtungs- und Nachahmungsgabe erforderlich ſind, gegebene Ideen an ſeinem eigenen Leibe zu verſinnlichen, das Individuum von ſeiner Allgemeinheit auszuſcheiden, es mit Wahrheit darzuſtellen, und ſo viel möglich alles zu vermeiden, was an den Schauſpieler erinnert; allein dieſe anſcheinliche Erfindung gewiſſer Formen des Ausdrucks iſt weiter nichts, als eine glückliche Erinnerung des Bekannten, Gelernten, Geübten, längſt in und außer dem Darſteller Vorhandenen, welches durch Beobachtung und Nachah-

mung ihm mit Leichtigkeit zu Gebot ſteht, und in Ton, Mienen und Haltung zur Anſchauung kommt.

So erklärt ſich unſchwer die gelungene Ausführung einer nicht eingelernten ſchnell übernommenen Rolle; wenn aber auch die Geſchicklichkeit des Schauſpielers zur beſondern Virtuoſität ſich erhoben hat, ſo vermag er dennoch nichts weiter, als zu kopiren unter der Bedingung der Geſetze des Schönen.

Von der andern Seite fehlt es aber auch nicht an Beiſpielen, daß Leute ohne Verſtand und Bildung hier einen angebornen Takt der Nachahmung, eine ungewöhnlich große Leichtigkeit im Spiel der Seelenkräfte mit Anwendung auf dramatiſche Dichterwerke beſitzen und faſt gar keines Studiums bedürfen, vielmehr thatſächlich die Behauptung jenes Philoſophen bewahrheiten, daß diejenigen das größte Talent der Nachahmung haben, welche am wenigſten zum eigenen Nachdenken geeignet ſind.

Was mithin der Schauſpieler wirkt, iſt kein Werk, weniger noch ein Kunſtwerk; es iſt ein Körperſpiel, vorübergehend mit dem Moment der Handlung, im Eindruck nicht rein, ſtets vermiſcht mit der Erinnerung an die Perſon, an die Eigenthümlichkeit, an die Handlungsweiſe, ja an das Leben überhaupt des Schauſpielers. Vergebens verlangen wir mit einem großen Kunſtkenner [11]), „daß der Schauſpieler keinen einzigen Augenblick ſeine eigene Natur durſchimmern laſſe," auch der beſte Schauſpieler wird ſie uns nur auf Augenblicke vergeſſen machen, und wenn der vielerfahrene Göthe vorausſetzt, was jedem Schauſpiel vorauszuſetzen iſt, „daß die Stücke nach den Charakteren und den Fähigkeiten der Schauſpieler eingerichtet ſeyn müſſen," eine Bedingung, ohne welche kein Theater, und kaum der größte mannigfaltigſte Akteur beſtehen würde [12]), und dann ferner in Bezug auf dramatiſche Dichtkunſt anräth, „daß Jeder, der für die Bühne arbeiten will, dieſe Bühne ſtudiere mit der Wirkung der Fernmalerei, der Lichter, Schminke, der Glanzleinwand und Flittern, die Natur an ihrem Ort laſſe und ja fleißig bedenke, nichts anzulegen, als was auf Bretern zwiſchen Latten, Pappendeckel und Leinwand durch Puppen vor Kindern auszuführen iſt [13]);" ſo werden wir wohl genöthigt, die hohen Begriffe von

der dramatiſchen Dichtkunſt, und bei Weitem noch mehr von den beſoldeten Darſtellern derſelben, den Schauſpielern, Kunſtſchauſpielern und Menſchendarſtellern, herabzuſtimmen.

Die Behauptung des Herrn v. Einſiedel [14]), „der Schauſpieler ſey ein bildender Künſtler im eigentlichen Sinn, nur bediene er ſich keiner fremden außer ihm liegenden Mittel zu ſeinen Darſtellungen, ſondern er ſelbſt ſey Künſtler nach pſychologiſchen Geſetzen und das Produkt der Kunſt," iſt zwar oft nachgebetet, enthält jedoch ſchon die Vorausſetzung, daß der Schauſpieler ein Künſtler ſey und aus ſich ſelbſt, durch pſychologiſche Mittel, ein Kunſtwerk machen könne. Der Begriff und das Weſen eines Kunſtwerks wird gänzlich hier umgangen, der Schauſpieler iſt ohne Weiteres Künſtler und Kunſtwerk, Schöpfer und Geſchöpf, in Einer Perſon! Die Mittel zu dieſem ſeltſamen Verhältniß liegen allerdings in ihm, in ſeiner Nachahmſähigkeit; allein er hat ſie ſich von Außen her angeeignet, und was er nachahmt oder nachahmend darſtellt, liegt auch außer ihm und hat ſeine eigene äußerliche Bezeichnung. Dieſe Verſchiedenheit ſich anzueignen und die Auswahl nach dem Character der darzuſtellenden Perſon zu treffen iſt die — geheimnißvolle Kunſt des Schauſpielers.

Der Schauſpieler befindet ſich weder in der freien Selbſtſtändigkeit eines Künſtlers, welcher den Eingebungen ſeines Genius folgend den ſchicklichſten Augenblick erwartet und nicht übereilt, ergreift und feſthält, um bleibende Kunſtwerke zu ſchaffen, noch in dem abgeſchloſſenen Verhältniß eines Staatsdieners, der nach erlangter Vorbildung auf einer dieſer Bildung angemeſſenen und ihm angewieſenen Stelle, nach vorhandenen Staatsvorſchriften, den Staatszweck befördern hilft, ſondern in ſchwankender Mitte, unterwürfig einer ihm vorgeſetzten Direktion und einem ſeine Leiſtung beurtheilenden Publikum, verpflichtet nach dem Bedürfniß Beider, ohne Rückſicht auf ſeine eigene innere Stimmung, das Werk eines Andern in perſönlicher Nachahmung äußerlich und innerlich zur öffentlichen Anſchauung zu bringen.

Nichts iſt drolliger, als Leute, welche ein Intereſſe dazu beſtimmt, über dieſe Schauſpielkunſt ſich lobpreiſend ergießen zu hören, und doch muß man ſie hören, weil ſie nach ihrer Stellung ein Recht zum ent-

ſcheidenden Urtheil anzuſprechen befugt zu ſeyn glauben. Wundern wir uns aber nicht, wenn ſie auch Meinungen und Begriffe, wie Rollen und Kleider wechſeln, und in ihrem Innern eben ſo phantaſtiſch ſich geberden wie im Aeußeren.

Nur beiläufig erwähne ich einer im Jahr 1818 niedergeſchriebenen Behauptung, „daß die meiſten Schauſpieler bisher noch einen zu ſehr eingeſchränkten und unwürdigen Begriff von ihrer Kunſt und deren erhabenem Gegenſtande und Zwecke beſäßen; daß der Schauſpieldichter bloß der Kompoſiteur (Verfertiger) der Theaterſtücke, der Schauſpieler hingegen (als wahrer Künſtler), ihr Virtuoſe oder lebendiger Darſteller ſey“ [15]).

Das Abgeſchmackte, ja Widerſinnige einer Aeußerung dieſer Art findet vielleicht in dem Umſtande Aufklärung, daß jener Lobpreiſer der Schauſpieler für ſie eine Kunſtakademie gründen wollte; indeß geht ſo etwas nicht verloren, iſt wohl gar Veranlaſſung geworden, daß einige Jahre ſpäter zwei an ſich wahrlich nicht unbedeutende Schauſpieler für ihren Künſtlerſtand ebenfalls das Panier erhoben, indem der Eine das leſende Publikum mit hiſtoriſch-kritiſchen Bemerkungen über die Schauſpielkunſt, und der Andere mit einem Syſtem der Schauſpielkunſt beglückte [16]). Der Erſte, von Hauſe aus ein Komiker, und dann in einen Tragöden verwandelt, läßt ſich alſo vernehmen:

„Begeiſterung iſt das Grundweſen aller Kunſt, auch der letzte Zweck aller Kunſt; jenes in Beziehung auf den Künſtler, den Kunſtſchöpfer, dieſer in Beziehung auf den Beſchauer, der einen Kunſtgenuß will, und darnach ſich ſehnt.“

„Durch Begeiſterung zu begeiſtern! das iſt alſo die große ſchwer zu löſende Aufgabe für den Künſtler überhaupt und für den Kunſtſchauſpieler insbeſondere.“

„Unter Begeiſterung wird aber verſtanden: der Künſtler müſſe im höchſten Augenblick ſeiner Produktion (!) immer zwar noch lebhaft ergriffen ſeyn von dem Ideal, welches er dem Beſchauer entwickelt, doch ſo, daß er auch in den leidenſchaftlichſten Momenten Herr ſeiner Rolle (!) bleibe und ſelbſt auf dem höchſten Punkt in voller Freiheit walte.“

Ich will nicht unterſuchen, aus welcher Trödelkammer dieſer Plunder hergeholt iſt; es genügt zu ſagen, daß die Behauptung: „Begeiſterung ſei der letzte Zweck aller Kunſt," von einer entſchiedenen Unwiſſenheit im Kunſtweſen zeugt, und in dem Zuſatz, „es ſey des Kunſtſchauſpielers große Aufgabe insbeſondere, durch Begeiſterung zu begeiſtern," vollends zur Fratze wird. Wie begeiſtert beiſpielsweiſe den Schauſpieler und durch ihn den Zuſchauer die Rolle des Landjunkers in der Reſidenz, die des Schneiders Fips, und des Geſellen Adam im Dorfbarbier?

Und dazu bemerke man „den Kunſtſchauſpieler (Kunſt und zur Schau ſpielen!) mit ſeiner Produktion und Rolle (alſo Kunſtwerk!); den höchſten Augenblick dieſer Produktion; das lebhafte Ergriffen ſeyn von dem Ideal (!) und doch ein freies Walten auf dem höchſten Punkt der leidenſchaftlichſten Momente!!" um den Wirrwarr zu begreifen, in welchem unſer Kunſtſchauſpieler als Kunſtſchriftſteller befangen geweſen iſt. Etwas dergleichen mag ihm dunkel wohl auch vorgeſchwebt haben, denn gleich darauf bezieht oder beſchränkt er die Begeiſterung des Künſtlers auf die Schöpfung des Ideals, und die der Beſchauer (es iſt wahrlich herzrührend!) auf Empfindungen und Gefühle aller Art, auf ſüße Luſt und Jubel, auf Thränen und Bewunderung, auf Entſetzen und Verſtummen bei der Darſtellung des (kunſtſchauſpieleriſchen) Ideals, ſo daß man unter Begeiſterung den Inbegriff aller Gefühle verſtehen kann und muß.

„Jene Begeiſterung aber," fährt er fort, „kommt nicht gerufen; ſie ſtellt ſich plötzlich, unwillkürlich ein. Das erſte Kennzeichen iſt ein dunkles, verworrenes, chaotiſches Gähren und Kochen in der Bruſt; das zweite Kennzeichen iſt Licht, Sehen ſeines Bildes, Ergriffenſeyn von ihm. Dann muß das Phantaſiegebilde feſt gehalten werden vermöge der Freiheit, und der Urſchönheit (?!) nahe gebracht vermöge des Verſtandes, endlich aber der Charakter, der darzuſtellen iſt, noch höher (!) geſtellt werden, als die Phantaſie denſelben dem ergriffenen Gemüth vorſpiegelt, und damit der Schauſpieler ſolches vermöge, ſoll er ihn an dem Maßſtabe des Verſtandes läutern und dann die Herrſchaft über ſeine Phantaſie (die Freiheit) behaupten, wie Iffland, der große

unſterbliche Iffland, der einſt als König Lear im Feuer der höchſten Begeiſterung ihm, der damals den Narren gab (ohne Zweifel doch auch begeiſtert und begeiſternd?) leiſe und ſchnell die Worte zuflüſtern konnte: „Drehen wir uns jetzt ein wenig ſeitwärts.“ — Und wenn das Alles geſchehen iſt, ſoll der Schauſpieler noch ſeine Darſtellung nicht der Wahrheit der Natur, ſondern der Kunſtwahrheit, der Schönheit und ſtrengen Sittlichkeit möglichſt annähern, welche drei Forderungen jedes Kunſtwerk, alſo auch das theatraliſche, zu erfüllen hat.“

Es gehört Muth dazu, dieſe mitgetheilten und ähnliche Floskeln als hiſtoriſch-kritiſche Bemerkungen in die Welt zu ſenden; ſie ſind an ſich eben ſo unverſtändlich als unverſtändig und völlig lächerlich, in ſo fern ſie auf die Begeiſterung des Schauſpielers angewendet werden. Durchſucht alle Theatergeſetze, ihr werdet nichts anderes finden, als daß zum Einlernen oder Einſtudieren einer Rolle acht oder vierzehn Tage geſtattet ſind und der Schauſpieler überall ſich verpflichtet, die ihm zugetheilten Rollen in der beſtimmten Zeit zu liefern, d. i. vollſtändig zur äußeren Produktion inne zu haben. Dieſer Zeitraum bedingt die Begeiſterung des Schauſpielers, während dieſes Zeitraums muß ſie kommen, das Theatergeſetz oder der Kontrakt bannt ſie und hält ſie feſt wie mit einer ehernen Kette, und ohne wahnſinnig zu erſcheinen, kann der Schauſpieler ſeinem Direktor nicht mit der Ausrede entgegen treten: „die Begeiſterung kommt nicht gerufen, und unwillkürlich iſt ſie auch nicht gekommen; ihr Gähren und Kochen habe ich in der Bruſt noch nicht gefühlt, noch iſt nicht Licht geworden, die Phantaſie hat ihr Bild noch nicht hergeſtellt, der Verſtand dasſelbe der Urſchönheit noch nicht nahe gebracht“ ꝛc. ꝛc.; es muß geſpielt, oder wie jener Schauſpieler es nennt, das Ideal zur Anſchauung gebracht werden, weil die dazu vergönnte Zeit um, und die beſtimmte Stunde zur Aufführung da iſt. Freilich mag ein innerer oder äußerer Anlaß mitunter beitragen, daß beſſer oder ſchlechter geſpielt wird, aber eben darin liegt das Traurige, daß auf ſolche Zufälligkeiten, die den Werth der ſchauſpieleriſchen Leiſtung beſtimmen, da ſie auf den inneren Gemüthszuſtand des Spielenden wirken, weder von der Direktion noch von dem Publikum Rückſicht genommen wird, Beide vielmehr den Schauſpieler an genau beſtimmten

Stunden in voller Freiheit über ſein ideales (!) Gebilde walten ſehen wollen. Wohl gehört dazu ein Verläugnen aller und jeder Selbſtſtändigkeit, und wenn dieſe, durch Mechanismus allein zu erwerbende, nicht zu beneidende Herrſchaft über ſich die geprieſene Kunſtfreiheit des Schauſpielers iſt, dann wollen wir ſie zwar ihm gern gönnen, aber in die Reihe der Künſtler können wir ihn dieſerhalb doch nicht ſetzen, weil jene Freiheit immer und immer von einer äußeren Nothwendigkeit bedingt iſt und auch ſelbſt als ſtreng eingeübter Zwang erſcheint.

Doch bereits früher habe ich den Schauſpielern eine andere Freiheit zugeſtanden, die Freiheit, eine Art der Darſtellung zu wählen, und dieſe getroffene Wahl mögen ſie dann immer an den Maßſtab des Verſtandes legen, wohin ſie auch gehört; nur ſollen ſie das Publikum mit dem Geſchwätz verſchonen vom Verwerfen der Naturwahrheit, vom Ergreifen der Kunſtwahrheit, daß die trefflichſte Nachahmung der Natur unter der Kunſt ſey und die Kunſt allein mit den Idealen zu thun habe ꝛc. ꝛc. Das könnte ganz füglich gelten, wenn ihre Schauſpielerei eine Kunſt im eigentlichen Sinne wäre; was aber wollen denn ſie erfinden, was aus dem Reich der Ideale nehmen? etwa Mienen und Bewegungen, Haltung und Stellungen? müſſen ſie ſich nicht an den gegebenen Stoff halten und zur Bekleidung desſelben an die äußere Erſcheinung des Menſchen, wie dieſer ſich darſtellt im Zuſtande der Ruhe oder der Leidenſchaft; iſt für ſie nicht bereits Alles gegeben, ſteht ihnen nicht ſogar eine unendliche Mannigfaltigkeit der Mittel zu Gebote und haben ſie etwas anderes zu thun, als nur einen geſchickten Gebrauch davon zu machen? Und wie bringen ſie wohl das Ideal zur Erſcheinung? an ihrem Leibe in der Nachahmung von jenem Gegebenen? oder dadurch, daß ſie den Zeigefinger weit von ſich ſtrecken, oder nach geſprochener Phraſe die Geſten verlängern, oder mit hocherhobenen Händen im Taktſchritt von der Bühne zur Couliſſe ſchreiten?

Wie wollen ſie denn auf das Aetheriſche ihrer Kunſt beziehen, was Schiller an Göthe ſchrieb, als dieſer den Mahomed von Voltaire im deutſchen Gewande auf das Theater brachte:

Doch leicht gezimmert iſt nur Thespis Wagen,
Und er iſt gleich dem Acheront'ſchen Kahn,
Nur Schatten und Idole kann er tragen
Und drängt das rohe Leben ſich heran,
So droht das leichte Fahrzeug umzuſchlagen,
Das nur die flücht'gen Geiſter faſſen kann.

Dieſe Verſe beziehen ſich keineswegs auf ſie, ſondern auf den dramatiſchen Dichter, und nach Schiller's Anſicht auf das Trauerſpiel Mahomed, welches auch nach Schlegel's Zeugniß eine ſchreiende, peinliche Wirkung macht, wogegen ſich die Menſchlichkeit, die Philoſophie und der religiöſe Sinn in gleichem Grade empört [17]).

Und was ſoll denn die als dritte Forderung oder Bedingung eines Kunſtwerks aufgeſtellte Sittlichkeit, und zwar ſtrenge Sittlichkeit der theatraliſchen Darſtellung? Dieſe Bedingung iſt für die Produktion des Schauſpielers gänzlich verloren. Er muß ja das Werk des Dichters veranſchaulichen, wie er es empfangen, mit jeglicher Tugend und Sünde, er kann es nicht ſittlich darſtellen, wenn es ein unſittliches oder ein Schmutzwerk iſt; er kann es nicht einmal von einer Vergleichung mit ſeiner eigenen Sinnlichkeit und Sittlichkeit lostrennen, vielmehr wird jede Darſtellung von ſeiner Seite ſtets und faſt unwillkürlich die Erinnerung an ſeine eigene Perſönlichkeit wecken und wach erhalten.

Deſſenungeachtet iſt es eine thörichte Behauptung der Schauſpieler von der anderen Seite, daß ihre Kunſt mit ihrer Sittlichkeit nichts zu ſchaffen habe. Geſchieht nicht ſeine Leiſtung, das ſogenannte Kunſtwerk, an ſeinem eigenen Leibe? und muß er ſich nicht eben deshalb gefallen laſſen, oder kann er wohl dem eben bemerkten Umſtande entgehen, daß die ſittliche Beſchaffenheit des von ihm dargeſtellten Werks mit ſeiner ſittlichen Vollkommenheit in Vergleich geſtellt wird? geht nicht hieraus gleichſam von ſelbſt hervor, daß bald ſeine körperliche, bald ſeine moraliſche Individualität der geſpielten Rolle nicht angemeſſen erſcheint? Mit vollem Recht wird hier eine Uebereinſtimmung in Perſon und Sache verlangt, denn die Sache wird an der Perſon dargeſtellt, oder auch mit nicht minderem Recht eine ſolche Uebereinſtimmung gemißbilligt und verſchmäht, wovon jeder Unbefangene ſich ſelbſt überzeugen kann, wenn eine Rolle, die ein reines un-

ſchuldiges Gemüth enthält, von einer Schauſpielerin, die ein ſolches beſitzt, und die Darſtellung eines ſchlechten Charakters von einem Schauſpieler mit gleichem Charakter ausgeführt wird.

Die Forderung der Sittlichkeit iſt hier eine rein perſönliche, an den Schauſpieler ſelbſt geſtellte und um ſo dringender, als er kein Werk zu liefern vermag, deſſen Urheber weder körperlich noch ſittlich dem Beſchauer gegenwärtig iſt; ſie iſt eine Bedingung ſeiner Perſon und ſeines Gewerbes, weil ſie aus der Nothwendigkeit entſpringt, entweder mit der Sittlichkeit der darzuſtellenden Werke in Uebereinſtimmung zu ſeyn, oder aus jener, unſittliche Charaktere darzuſtellen, ohne ſeine eigene perſönliche Individualität der Anſchauung preiszugeben.

Dieſes Doppelverhältniß iſt nur der Schauſpielerei, nicht aber der Kunſt eigen, und in ſo fern können wir auch jenes Anhängſel in den erwähnten hiſtoriſch-kritiſchen Bemerkungen über die Schauſpielkunſt gelten laſſen: „Daß die Forderung der ſtrengen Sittlichkeit, welche jedes Kunſtwerk erfüllen müſſe, auf der Bühne eigentlich die nähere Aufgabe des Dichters ſey, der Schauſpieler ſie aber aufheben und befördern könne durch ſeine Sittenloſigkeit oder Moralität im bürgerlichen Leben.“

Auch Quandt [18]), welcher ſeinerſeits die Macht der Nachahmung völlig zugeſteht, bedingt doch, daß der Schauſpieler, um das Reinmenſchliche, Große und Erhabene darſtellen zu können, ſich bemühen ſoll, ein edler Mann zu ſeyn, ſo im Leben wie auf der Bühne.

Das iſt allerdings wahr; allein ſo willig ich auch mit der Bemerkung einverſtanden bin, daß ſittliche Gewohnheiten ſelbſt die feineren Züge des Geſichts verändern können, weil der Charakter der geſammten Phyſiognomie unter der Herrſchaft dieſer Gewohnheiten und Neigungen ſteht, daß die ſittliche Güte aus der Phyſiognomie hervorleuchtet, ſie in einem gewiſſen Grad verklärt und veredelt — und alſo Derjenige, deſſen Leben und Sitten am beſten mit edlen und wohlwollenden Geſinnungen zuſammenſtimmen, auch dieſe am beſten an ſeinem Aeußeren ausdrücken wird; ſo erblicke ich doch von der anderen Seite wieder den Schauſpieler in der unglückſeligen Nothwendigkeit, die charakteriſtiſchen Kennzeichen der Intrigue und der moraliſchen Verworfen-

heit, wenn es ſein Fach erheiſcht, im Leben aufzuſuchen, ſich anzueignen und zur Schau zu ſtellen.

Denn wollten wir, der Mademoiſelle Clairon und des großen unſterblichen Iffland's Vorſchriften gemäß, in Beziehung auf Anſtandsrollen als richtig anerkennen, „daß man nämlich auch im Leben Schauſpieler ſeyn ſoll," was hindert uns alsdann, ein Gleiches den Intriguants und Böſewichtern der Bühne zur Erlangung einer gleichen Virtuoſität in der Darſtellung ihrer Rollen zu empfehlen?

Mag dieſe abſchreckende Seite des Schauſpielweſens nicht weiter erörtert und dem Schauſpieler gebührende Nachſicht werden, wenn er zum Heil ſeiner eigenen Sittlichkeit hier eine Virtuoſität in der Darſtellung vermiſſen läßt.

Betrachten wir indeß, abgeſehen, von dem oben erwähnten, in das Innere des Schauſpielweſens eingreifenden Umſtande, den Schauſpieler in ſeinem äußeren Verhältniß, ſo finden wir ihn abhängig vom Dichter, von der Bildung und von dem Geſchmack des Publikums. Dabei ſteht er zur Schau einem Jeden, der Luſt und Belieben fühlt, ihn am beſtimmten Tage, zur beſtimmten Stunde, um einen beſtimmten Eintrittspreis zu betrachten und zu beurtheilen ganz der eigenen Laune oder der eigenen Einſicht gemäß; denn in ſolcher Beziehung iſt durchaus keine Beſchränkung bindend. Anders aber verhält es ſich mit der öffentlichen Beurtheilung ſeiner Leiſtung. Dieſe Leiſtung oder Darſtellung iſt ihrer Natur nach nur eine Bekleidung des dichteriſchen Charakters, deſſen Kenntniß von Seite des Beurtheilenden vorausgeſetzt wird, dergeſtalt, daß die Beurtheilung ſelbſt ſich hiernach mit der Frage zu beſchäftigen hat, „ob die Bekleidung desſelben in Wort, Geberde und in der äußeren Zuthat überhaupt dem inneren Bau entſpricht, den die Hand des Dichters auf- und ausgeführt hat." Indeß muß oder ſollte doch auch hierin dem Beurtheiler volle Freiheit geſtattet werden und es lediglich der Einſicht des Publikums anheimgegeben ſeyn, das Ergebniß der Beurtheilung zu genehmigen oder zu verwerfen. Letzteres wird jedoch um ſo ſeltener der Fall ſeyn, wenn die Gründe des Lobes und Tadels offen und gründlich auseinander gelegt ſind. Treten aber dieſer Freiheit des Urtheils Hinderniſſe entgegen, dann

wäre ein Schweigen vorzuziehen. Schweigt auch die Kritik in solchem Fall, so wird es darum nicht minder gute Schauspieler geben [20]), die, durch ein Inneres getrieben, einer entschiedenen Virtuosität zustreben, wie es deren gegeben hat, als noch keine Kritik sich um sie kümmerte. Für den allgemeinen Nutzen ist und bleibt indeß die öffentliche Beurtheilung einer öffentlich dargestellten Sache eben so nothwendig als heilbringend.

Wer nämlich Gelegenheit gehabt hat, Schauspieler und Schauspielerinnen, deren Kunstsystem in den kritischen Blättern laut und übermäßig als ein vollkommen ausgebildetes angepriesen ist, uranfänglich kennen zu lernen und sie in ihren Fortschritten zu verfolgen, der wird zu seiner Ueberzeugung gefunden haben, daß sie, ihre Routine abgerechnet, in der Kenntniß der dramatischen Kunst auch keinen einzigen Schritt vorwärts gethan haben, vielmehr darin kenntnißlos und verwirrt geblieben sind, wie sie es beim Beginn ihrer theatralischen Laufbahn waren. Denn nicht das Werk des Dichters kümmert sie, sondern ausschließlich die beifällige Wirkung ihrer Rolle in demselben auf das Publikum und die Kritik in so fern, als diese ihrer Darstellung lobpreisend erwähnt.

Selbst der große, der sogenannte unsterbliche Iffland hatte allein diese Wirkung im Auge, und bekannte es frei in einem Gespräch mit Schröder in Hamburg, wohl ohne zu ahnen, daß solches später auch zur öffentlichen Kunde gelangen würde. Dieses Geständniß ist zu wichtig, um nicht eine wörtliche Mittheilung zu verdienen [21]). Iffland hatte nämlich in Hamburg mehre Gastrollen gegeben, Schröder denselben beigewohnt und dann gegen jenen geäußert:

„Sie haben mit großem Beifall gespielt, aber welche mir unbekannte Art des Spiels haben Sie sich angeeignet? Ich würde neben Ihnen nicht mehr gefallen, oder Sie nicht neben mir.

Iffl. Was fehlt meinem Spiel?

Schröd. Ich bewundere Ihre Kunstfertigkeit; Sie wissen jeder Thorheit eine Seite der Liebenswürdigkeit abzugewinnen; Sie amüsiren, Sie interessiren; doch vermisse ich das, was ich im Zusammenhange Wahrheit des Spiels nenne.

Iffl. Sie mögen Recht haben. Erfahrung hat mich zu meiner Darstellungsweise gezwungen. Ich habe früher in Ihrem Sinn zu spielen versucht, jedoch ohne Erfolg, weil meine Eigenthümlichkeit so ganz von der Ihrigen verschieden ist. Ich würde beim längeren Zwange vielleicht ein wenig beachteter Künstler geworden seyn. Ich versuchte daher die Darstellungsart, wie sie mir zusagte, und da ich fand, daß man sie überall mit Beifall aufnahm, so bestrebte ich mich, meine Gattung so auszubilden, wie Sie gesehen und die Wirkung davon gehört haben."

Nehmen wir dazu die ebenfalls von Iffland uns aufbewahrte Nachricht, daß er eine besondere Fertigkeit besessen, Aeußerlichkeiten aufzunehmen und schnell in die Handlung zu verweben, in den Proben diese Fertigkeit zuweilen bis zum Muthwillen getrieben habe u. s. w. [22]); so werden wir mit seinem Begeistertseyn und Begeistern, nach jener früher erwähnten Erklärung, mit der Urschönheit und Kunstwahrheit (beim schnellen Aufnehmen und Verwenden der Aeußerlichkeiten?), mit dem Verstandesmaßstab und wie die Behelfe des schauspielerischen Idealismus sonst heißen oder benannt werden, eben so sehr in's Gedränge kommen, als mit einem Künstlerthum, welches ohne Berücksichtigung der Wahrheit eine besondere Gattung des Spiels erfordert, den Eigenthümlichkeiten des Spielenden zusagt, und seine weitere Ausbildung empfängt, weil das Publikum nicht an der Wahrheit, sondern an dieser Eigenthümlichkeit oder Gattung des Spiels Wohlgefallen findet. Hiernach also folgte der Beifall nicht der Kunstdarstellung, sondern diese modelte sich um, damit ihr der Beifall des Publikums zu Theil und Herr Iffland ein mehr beachteter Künstler wurde! —

Geschieht das aber am grünen Holz, was soll am dürren werden? Indeß verlangen selbst anerkannt ausgezeichnete Schauspieler, daß die Fertigkeit Aeußerlichkeiten aufzunehmen durch stete Uebung kultivirt werden soll, damit aus dieser Fertigkeit der Nachahmung eine bleibende Virtuosität entstehe. So behauptet Iffland [23]), „der Schauspieler könne die Kunst nicht wärmer pflegen, als wenn er sich bemühe, auch im wirklichen Leben in gewissem Sinne Schauspieler zu seyn, und

will er auf der Bühne den Mann von Stande mit Wahrheit ſpielen, ſo bemühe er ſich auch im wirklichen Leben mit edlem Anſtand zu erſcheinen; denn es iſt unmöglich, ſich Abends plötzlich in einen ſolchen Mann zu metamorphoſiren, wenn man den ganzen Tag ſeine Haltung unbeachtet läßt." (Vergl. S. 49, 50).

Nicht minder verlangt Mlle. Clairon [24]), „daß der tragiſche Schauſpieler ſchon im täglichen Leben ſich den Ton und die Haltung, deren er auf der Bühne am meiſten bedarf, angewöhnen müſſe, weil nichts ſo mächtig ſey, als die Gewohnheit.

Mag Iffland hier auch der Clairon nachgeſchrieben haben, die Sache ſelbſt läßt ſo wenig ſich beſtreiten, als die daraus ſich ergebende Folgerung: „daß der Schauſpieler mit ſeiner Nachahmung nicht auf eine Ur- oder Kunſtſchönheit angewieſen iſt, ſondern auf das wirkliche Leben."

Freilich fällt es dann auch ſolchen Schauſpielern wieder ein, zum Kunſtbegriff in ihrem Gewohnheitsgeſchäft aufzuſteigen und von Wahrheit und lebendigem Ergriffenſeyn in demſelben ſich und das Publikum zu unterhalten und zu — täuſchen. Dies iſt der Fall, wenn Iffland bei jenem offenen Geſtändniß, „einer ihm vorzüglich zuſagenden Gattung des Spiels die Wahrheit geopfert zu haben," dennoch verſichert, „daß, da die Darſtellung des Menſchen (das Schauſpielen) das Innere desſelben betreffe, den Gang der Leidenſchaften, die hohe, einfache, ſtarke Wahrheit im Ausdruck, die lebendige Hingebung der Uebergänge, welche in der Seele wechſeln und allmälig zum Ziel führen, dieſes eine Kunſt, kein Spiel ſey und auch nicht ſo genannt werden müſſe," und Mlle. Clairon lobpreiſend von dem berühmten Schauſpieler Baron berichtet: „man habe ihn ſchnell hinter einander erblaſſen und erröthen geſehen," oder von Lekain.: „daß ſein Geſchrei, ſeine Thränen wirkliche Leiden geweſen." — Es ſind dies offenbare Uebertreibungen und ſelbſtverſchuldete Irrthümer; denn darin herrſcht eine vollkommene Uebereinſtimmung, daß der Schauſpieler nur ſcheinen muß, Gefühl zu haben, thatſächlich es aber nicht haben darf [25]).

Im letzteren Fall würde das Spiel aufhören ein Spiel zu ſeyn, es würde ſich ſelbſt vernichten. Die Kunſt des Komödianten beſteht

darin, Empfindungen zu zeigen, die er nicht hat, ſagt Geoffroy, und bezieht zum Beweiſe deſſen ſich auf einen Liebhaber der Bühne, der ſeine theatraliſche Geliebte verabſcheut und dennoch ihr alle Süßigkeiten ſagen muß [26]); Schlegel lehrt, daß jeder Schauſpieler, deſſen eigene Empfindungen mit ſeiner Rolle in Kolliſion kommen, uns lachen mache [27]); Riccoboni verlangt, daß der Schauſpieler von Empfindung durchdrungen ſcheinen, aber nicht durchdrungen ſeyn müſſe, und fügt hinzu: „wer das Unglück hat, wirklich zu fühlen was er ausdrücken ſoll, iſt nicht fähig richtig zu ſpielen," die Empfindungen in einer Scene folgen nämlich ſo ſchnell auf einander, wie es in der Natur nicht iſt, und die kurze Dauer eines Stückes verpflichtet zu ſolcher Eilfertigkeit, indem ſie die Gegenſtände zuſammendrängt und der theatraliſchen Handlung dadurch die nöthige Wärme ertheilt [28]); endlich verſichert Schröder, daß lautes Einlernen einer Rolle, öftere Proben und Darſtellungen einen Mechanismus hervorbringen, der vollkommen Wahrheit zu ſeyn ſcheint und des Dichters Werk nicht durch eigene Empfindung verdirbt, auch ein Schauſpieler nie durch eigene Schwäche überraſcht werden kann, der dieſen Mechanismus ſich zu verſchaffen weiß; welches Alles Quandt, der Dramaturg und Schauſpieler, beſtätigt [29]).

Wie es bei dieſem Schein-Empfinden mit der Begeiſterung des Schauſpielers beſchaffen iſt, wird nunmehr eben ſo klar ſeyn, als daß der franzöſiſche Schauſpieler Baron nichts weiter that, als ein theatraliſches Kunſtſtückchen ausführen, wenn er beim Recitiren der Verſe aus dem Cinna von Corneille:

> Soudain vous eussiés vu par un effet contraire
> Leurs fronts palir d'horreur et rougir de colére,

faſt im gleichen Augenblick erblaßte und erröthete, und zwar ohne weitere Veranlaſſung, als dem Publikum auf ſeinem Geſichte eine Ueberſetzung von palir und rougir zu geben. Und wie konnten wohl Lekain's Geſchrei und Thränen wirkliche Leiden ſeyn, wenn zu gleicher Zeit Mlle. Clairon ihm nachrühmt, „er habe deſſen ungeachtet über Alles und Jedes ſorgfältig gewacht, was er auf der Bühne um ſich her nöthig hatte!

Anmerkungen.

[1]) Schon Seneca, epist. 88. p. 564, Ed. Antverp. 1652, hat den merkwürdigen Satz aufgeſtellt: »non est ars sui juris, cui precarium fundamentum est.» Wie läßt ſich da von vorübergehenden Künſten reden!

[2]) Kalligone. Bd. XV. ſeiner Schriften.

[3]) Schlegel, a. a. O. Bd. I. S. 32. ff., ſagt nur mit anderen Worten das Nämliche.

[4]) Schreiber, Lehrbuch der Aeſthetik, 1809. §. 43.

[5]) Wiener Theaterzeitung, 1823, Nr. 135, in Bezug auf Nr. 128, 133, 134. Auch Sammler, Wien, 1823, Nr. 136.

[6]) Iſt Thatſache, die ſich oft ereignet.

[7]) Lange, des Hofſchauſpielers, Biographie, Wien, 1808, S. 4, am Ende. Dieſe Bemerkung wiegt den größten Theil des Buches auf.

[8]) Herder in der Kalligone, S. 140. »Bei allen vorübergehenden Künſten ſind die Produkte Wirkungen, nicht Werke, dagegen wo ein bleibendes Werk das Ziel iſt, iſt das Product ſo lange unvollkommen, als der Künſtler wirkt.» Das Product des Schauſpielers iſt mithin eine Wirkung und kein Werk.

[9]) Was der Schauſpieler hervorbringt, ſtirbt gleich in der Geburt ab; und das wiederholt ſich ein ganzes Leben hindurch immer an beſtimmten Tagen und Stunden, ſo feindſelig ihm auch die Natur oder andere Verhältniſſe entgegen treten mögen.

[10]) Briefe über das deutſche Schauſpielweſen. Leipzig, 1801.

[11]) In den Propyläen von Göthe.

[12]) Göthe, Kleine proſaiſche Schriften, in dem Abſchnitt: Ueber Italien und Frauenrollen durch Männer geſpielt.

[13]) Neuer Verſuch über die Schauſpielkunſt (von Mercier), Leipzig, 1776, S. 486, am Ende.

[14]) v. Einſiedel, Grundlinien zu einer Theorie des Schauſpieles. S. 16. 17.

[15]) Dr. Wötzel, Verſuch einer völlig zweckmäßigen Theaterſchule. Wien 1818. 8.

[16]) Im Sammler, (von Coſtenoble), 1820. Nr. 38. Beilage 42 und 112 F. W. Ziegler, Syſtematiſche Schauſpielkunſt. Wien, 1820. 8.

[17]) Vorleſ. über dramat. Kunſt und Literatur. 3. Theil, S. 218.

[18]) Allgemeiner Theateranzeiger. 1814. Nr. 38.

[19]) Die Kunſt der redneriſchen und theatraliſchen Declamation, deutſch a. d. Engl. von Michaelis. 1819. S. 41, 44.

[20]) Gewiß! wenn insbeſondere die Kritik nicht unaufhörlich ſich in Lobeserhebungen ſelbſt über die mittelmäßigſten Leiſtungen ergießt, wodurch auch das Publikum in ſeinem Urtheil irre geführt wird. Das Schauſpielen

ſelbſt wird dadurch weit weniger gefördert, als durch gänzliches Stillſchweigen. Es würde eine ungeheure Umkehr erfolgen, möchten ſich nur ſämmtliche Zeitſchriften vereinigen, während 6 — 12 Monaten der Productionen der Schauſpieler gar nicht zu erwähnen.

21) F. L. Schmidt, Dramaturgiſche Aphorismen. Hamburg, 1826. S. 139.

22) Ebendaſ. S. 141.

23) Theorie der Schauſpielkunſt Berlin, 1815. Im Ganzen finden wir auch die Schauſpieler eben ſo im Leben, wie auf der Bühne!

24) Betrachtungen über ſich und die dramatiſche Kunſt. Zürich. 2. Bd. S. 72.

25) Dies iſt eine ſehr alte Regel. »Histriones in pronuntiando non irati populum movent, sed iratum bene agentes,« leſen wir ſchon im Seneca, de ira, XVII. p. 27. Edit. Justi Lipsii, 1652.

26) Cours de la litter. dramat. T. IV. p. 513.

27) A. a. O. Bd. 2. S. 155.

28) Vorſchriften über die Schauſpielkunſt (Paris 1748), und mit Schröder herausgegeben, Leipzig 1821. 8.

29) Allgem. deutſcher Theateranzeiger. 1814. Nr. 33.

Fortsetzung.

Fassen wir nun das bisher Gesagte in ein Resultat, dann erkennen wir, daß eine bis zum Mechanismus gesteigerte Nachahmung die Grundlage und Bedingung einer theatralischen Darstellung ist, und diese Darstellung Anspruch auf Virtuosität hat, wenn sie der Natur und Wahrheit entspricht. Dem eigenen Geständniß nach hat Schröder niemals einen anderen Spiegel zu Rathe gezogen, als den der Wahrheit, ausdrücklich deshalb, weil die Kunst mehr nicht aufzufassen begehren kann, wenn sie nicht Künstelei werden soll, mithin Derjenige allein eine wirkliche Kunststufe erstiegen zu haben scheint, der jeden Charakter so auffaßt, daß sich ihm nichts Fremdes beimischt, daß er nicht bloß an eine allgemeine Gattung mahnt, sondern auch von seinen verwandten Charakteren sich durch eigenthümliche Züge unterscheidet, die er aus seiner Kunde hernimmt, um den Winken des Dichters zu entsprechen. Hier muß also im eigentlichen Sinne individualisirt werden, welches natürlich wieder das Idealisiren ausschließt [1]).

Es dünkt mir rathsam, der weiteren Erörterung wegen, noch eine gewichtige Autorität anzuführen. Lessing sagt nämlich [2]): „die Empfindung ist überhaupt immer das Streitigste unter den Talenten eines Schauspielers; sie kann seyn, wo man sie nicht erkennt, und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußeren Merkmalen urtheilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Bau des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstatten, oder doch schwächen und zweideutig machen; wogegen ein Anderer so glücklich gebaut seyn kann, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgend einem guten Vorbild spielt, von der innigsten Empfindung beseelt scheinen wird, da doch Alles, was er sagt und thut, nichts als mechanische Nachäfferei ist. Wenn ein solcher Schauspieler lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu

handeln anfängt, und durch deren Beobachtung er zu einer Art Empfindung gelangt, die zwar die Dauer und das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Daseyn wir fast allein auf das innere Gefühl schließen zu können glauben. Die ganze Procedur geschieht hier zufolge dem Gesetze, daß eben die Modificationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, wiederum durch diese körperlichen Veränderungen bewirkt werden."

Da nun aber Lessing's zweifelnde Ansicht von der Empfindung des Schauspielers durch die vorangeführten entscheidenden Stimmen bereits berichtigt und dahin festgestellt ist, daß die Empfindung des Schauspielers nur Schein, nicht Wirklichkeit seyn darf, so kommen wir auf den von Lessing zur Bedingung gemachten Mechanismus und auf die Wechselwirkung des Körpers und der Seele durch Nachäfferei oder Nachahmung in Zeichen und Empfindung zurück; das ganze Geheimniß der sogenannten Schauspielkunst liegt enthüllt vor uns, und wir werden nunmehr es auch als ein Wunderwerk nicht anstaunen, wenn der Schauspieler im leidenschaftlichsten Momente seiner Rolle mit der größten Ruhe in voller Freiheit waltet, denn — seine Leidenschaft ist Schein und seine Ruhe ist Mechanismus.

Auch dadurch kann die Schauspielerei keinen Kunstcharakter ansprechen, daß Lessing und Schlegel [3]) sie entweder zwischen bildender Kunst und Poesie mitten inne gestellt, oder sie für Beredsamkeit und bewegliches Gemälde zugleich erklärt haben. Denn sie ist nichts Selbstständiges, nichts Schaffendes, nur ein Nachahmendes, ja fast nur ein Zufälliges; denn so wenig sie als vorübereilende Malerei oder Plastik (!) ihren Mienen und Stellungen jene Ruhe und Fortdauer zu geben vermag, welche ein Kunstwerk bedingt, ist sie auch nicht Beredsamkeit sondern nur Declamation, mündlicher mit Gestikulation begleiteter Vortrag eines von einem Anderen, dem Dichter gegebenen Werks. Außerdem sind Mimik und Declamation, wie solche der Schauspieler versinnlicht, dem Kunstgebiete des Malers und Redners in einer Weise entfremdet, daß, wollten Letztere derselben sich, wie

der Schauſpieler es thut bedienen, ſie durch Affectation, Uebertreibung und Unſchicklichkeit entweder der Würde und dem Anſtande des redneriſchen Vortrages und dem Anſtande der maleriſchen Darſtellung entgegen treten, oder in's Lächerliche und Widrige fallen würden [4]).

Könnten wir aber auch in Bezug auf jene Behauptung von der ſtrengen Kunſtforderung ablaſſen, immer werden wir doch auf die Perſon des Schauſpielers zurückgeführt, der auf der Bühne uns durch ſein Ich unterhält, uns kein Werk, ſondern eine nachahmende Individualität anſchauen läßt, welche nur ſo lange Beſtand und Daſeyn hat, als er ſelbſt auf der Bühne thätig iſt. Sein Geſchäft beſteht ja nicht im Erfinden, ſondern in einem bloßen Nachbilden, und er kann eben ſo wenig als ſchaffender Künſtler anerkannt werden, als (obgleich Göthe es meint) jene Perſonen, welche auf dem römiſchen Theater Frauenzimmer vorſtellen, indem ſie als Jünglinge die Eigenſchaften des weiblichen Geſchlechts in ihrem Weſen und Betragen ſtudirt haben und eine dritte und fremde Natur ſpielen. Denn das Alles läßt ſich von der Perſon des Schauſpielers nicht trennen, und was er durch ſeine ſogenannte Kunſt gibt, iſt ja weiter nichts als — Täuſchung [5]). Dennoch glaubt F. W. Ziegler in ſeinem erwähnten Syſtem der Schauſpielkunſt, die ſtreitenden Meinungen in der ihm gewordenen neuen (an ſich aber alten) Entdeckung gefunden zu haben, daß die Schauſpielkunſt eine pſychologiſche Kunſt ſey [6]), worüber er gar ſeltſame Dinge auf den Markt bringt. Sein Werklein iſt ein Muſter von Begriffsverwirrung, die ihren Grund hauptſächlich darin hat, daß der Verfaſſer dramatiſcher Dichter und Schauſpieler in Einer Perſon war.

Zur Beluſtigung der Leſer will ich einige Stellen mittheilen, und ihrem geſunden Sinne die Beurtheilung derſelben überlaſſen.

„Die Schauſpielkunſt iſt für den Schauſpieler ſo unendlich, als die Schöpfung (!), aber ſie iſt von dem weiſen und gütigen Schöpfer nur wenigen Menſchen verliehen, und dieſe Wenigen haben den ſchönen Beruf, durch ihr bezauberndes Talent das menſchliche Geſchlecht zu bilden und zu veredeln (!)."

„Durch den wirklichen Dichter geleitet und begeiſtert, wird der Schauſpieler Herr über die Gemüther. Von dem Dichter erhält er

ſein Kunſtdaſeyn und ſeinen Ruhm, denn ohne Dichter iſt der Schauſpieler ein Unding (sic)!"

„Wo die Macht der Religion aufhört, die Geſetze verſtummen (sic), beginnt durch den magiſchen Zauber der Schauſpielkunſt des Künſtlers Reich und ſeine Macht, und er beherrſcht keine Undankbaren, denn die Liebe und Achtung ſeiner Zeitgenoſſen begleitet ihn durch's Leben (?), wenn auch die Unſterblichkeit nicht ſein Loos iſt."

„Der wahre Dichter iſt der Schöpfer und die Schauſpieler ſind ſeine Geſchöpfe, die er durch brillant geſchriebene Charaktere erheben oder als Nebenfiguren im Schatten verbergen kann. Das ganze ehrwürdige (!) Chor der theatraliſchen Künſtler kann aus einem Ueberſetzer keinen Dichter machen, der wahre Dichter aber einem mittelmäßigen Schauſpieler, ſobald es ihm gefällt, den Schein eines Künſtlers ertheilen."

„Die extemporirenden Komödianten waren Knechte der niedrigſten Volksklaſſen, belacht, aber verachtet, und jetzt ſind ſie (die histriones eruditi??) Sittenlehrer und Belehrer der höheren Stände (!!), geliebt und geehrt, welchen Standesadel ſie einzig und allein den Dichtern verdanken."

„Um aber den körperlichen Schauſpieler zum Amor zu bilden, denn Pſyche, die Dichtkunſt, hat ohne Amor kein anſchauliches Kunſtdaſeyn, muß er ſich edel bewegen und (hört! hört!) auch denken lernen."

Ich habe in meiner früheren dramaturgiſchen Laufbahn des Närriſchen und Anmaßenden Vieles gehört, allein ein Unſinn ſolcher Art, wie hier vorgetragen, iſt mir dennoch nicht vorgekommen. Man kann ein inneres, vielleicht zum Entzücken geſteigertes Wohlgefallen über den letzten Satz unſeres Schriftſtellers nicht zurückdrängen, wenn man aus demſelben herausliest, „daß es körperliche Schauſpieler gibt, die ſich nicht edel bewegen und auch nicht denken, folglich einem anderen als dem Menſchengeſchlecht angehören; — daß der körperliche (der mit und an ſeinem Körper ſpielende?) Schauſpieler ein Amor wird, wenn er edel ſich bewegen und denken lernt; — daß dieſer Amor der Pſyche (der Dichtkunſt) ein anſcheinliches Kunſtdaſeyn gibt,

obgleich, wie kurz vorher geſagt, der Schauſpieler, d. i. der Amor, ſein eignes Kunſtdaſeyn vom Dichter, d. i. von der Pſyche, empfängt!

Wer möchte nach ſolchen Albernheiten ſich noch wundern, wenn hierauf die geheimnißvolle Wirkung des Schauſpielers alſo geſchildert wird: „Künſtlich erregt und bewegt er das Mitgefühl durch ſeine eigene, vorher künſtlich erſt in ſich erzeugte, pſychologiſche Selbſttäuſchung, in welcher er den im Schauſpielhauſe verſammelten Menſchen als ein Glücklicher oder Unglücklicher erſcheint; denn es iſt — ein ſchöner Beruf, durch Illuſion den Menſchen ſittlich zu erheitern und moraliſch zu betrüben.“ — In dieſer künſtlich in ſich erregten und künſtlich mitgetheilten Selbſttäuſchung liegt ja eben das Spielwerk, und in dieſem Spielwerk ſoll eine ſittliche Erheiterung und eine moraliſche Betrübniß ebenfalls liegen? Das habe ich in meiner Praxis niemals erlebt.

So ſind die Schauſpieler überall bemüht, ihre ſogenannte Kunſt mit allen möglichen Lappen zu verbrämen, und daher wenden ſie auch Alles auf ihr Gewerbe an, was eigentlich der Dichtkunſt oder dem Dichterwerk angehört, durch welches ihr Gewerbe beſteht. Gar manche Theaterſpieler haben in ſo fern die Stelle Reinbeck's [7]) als eine unüberſteigliche Bruſtwehr vor ſich hingeſchoben, „daß nämlich das Schauſpiel eine Offenbarung des Lebens der Menſchheit ſey, nicht des Lebens des Menſchen, ſo wie eine ſchöne Kunſt überhaupt Offenbarung der Uridee der Menſchheit nach allen ihren Beziehungen iſt.“ Das Schauſpiel iſt aber gar nichts, als eine veranſchaulichende Darſtellung des Dichterwerks, welches immer eine Offenbarung des Lebens der Menſchheit ſeyn kann, ohne daß es einer ſchauſpieleriſchen Darſtellung bedarf. Und was kann die Schauſpielerei uns mehr geben, als jene ſchwache Darſtellung? Kann ſie Ton und Geberde, Haltung und Stellung aus dem Reich der Ideale oder aus dem der Wirklichkeit nehmen, und wenn ſie über Letztere hinausgreift, offenbart ſich alsdann nicht ſogleich Unnatur und Fratzenhaftigkeit? Würden wir Aehnliches nicht ſchon an unſeren Schauſpielern bemerken, wenn ſie in gewöhnlicher Kleidung, am hellen Tage, in einem Geſellſchaftszimmer, gerade ſo agiren wollten, wie auf der Bühne, in ihrer bunten Kleidung, mit bemalten Geſichtern, beim Schimmer der

Lampen, mit ihrer in die Länge gezogenen Betonung, mit ihrer ausgespreizten, verlängerten Gestikulation!

Und doch ist diese Fertigkeit, den vergrößerten Maßstab des Tons, der Geberde und der Bewegung nach dem Verhältniß des Hauses zu treffen, in welchem zur Schau gespielt wird, eine fast unentbehrliche Eigenschaft des Schauspielers und im eigentlichen Sinne das, was sie und die Unkundigen mit ihnen ein Idealisiren nennen. Hätten wir indeß Mienen- und Gestenzeichner, wie wir Schnellschreiber haben, und vermöchten wir so die Bezeichnung der hergesagten Worte zur dauernden Anschauung zu bringen, und näherer Vergleichung und Prüfung zu unterwerfen, wahrlich! wir würden nicht selten auf Widerspruch und Verkehrtheit stoßen, weil hier die Uebereinstimmung in Wort und Geberde nicht, wie im Leben, durch die Natur des jedesmaligen Empfindens und Denkens, sondern von dem höheren und niederen Grad eines fast bewußtlosen Mechanismus, oft sogar vom Souffleur, bedingt wird, und von diesem bedingt werden muß, wenn im unvorhergesehenen Fall eine Rolle auf das Ein- oder Vorsagen desselben zu spielen ist. Daß übrigens auch bei guten Schauspielern Geberden oder Gesten oft erst den Worten nachfolgen, mithin zu spät eintreten, wird jeder aufmerksame Zuschauer leicht bemerken können.

Vor länger als zweitausend Jahren behauptete schon ein Philosoph: „daß die Natur und Würde der Tragödie (des Schauspiels überhaupt) auch ohne Bühne und Histrionen bestehe, der ganze Apparat nur für das Anschauen berechnet sey und durchaus nichts Künstlerisches enthalte [7]). „Aehnliches ist auch in neuer Zeit wiederholt worden. So sagt Mercier [8]): „wenn auch kein einziger Schauspieler mehr auf der Welt wäre, würden dennoch die Schauspiele (Dramen) in ihrer ganzen Schönheit bestehen; sehr berühmte Schauspieler sind todt, und die Rollen, welche sie spielten, bleiben immer so schön, so neu und treffend, als vorher.“ Der Schauspieler ist nur ein Schattenbild des Originals, das Original bleibt, wenn jenes im eigentlichen Sinne untergeht, da es nicht einmal die Natur und den Werth einer einfachen Kopie hat. Und Professor Pörschke [9]), indem er einen tieferen Blick in das Wesen der Sache wirft, erklärt unverholen: „reichen dem Dichter

die Bilder, welche vor seinem Geist standen, zu, um seiner Schöpfung Leben und Kraft zu verleihen, so bedarf der Leser, wenn er mit dem Geist des Dichters verwandt ist, keiner äußeren Hülfsmittel, sich die im Kunstwerk dargestellte Welt eben so kraftvoll und lebendig wie jener vorzustellen; bedurfte es der Dichter nicht, eine Schaubühne vor sich zu haben, auf welcher seine Gestalten handeln mußten, so konnte auch ein geistvoller Leser der Bühne entbehren. Eine starke, gebildete Einbildungskraft wird viel reiner, bestimmter, deutlicher, ungestörter vor sich die dichterischen Handlungen sehen, als auf der Bühne, wo wir durch mißlungene nachahmende Gegenstände oft an Nachäffungen uns ärgern, und durch plumpe Natur immer erinnert werden, daß wir vor einem Bretergerüst stehen. Wie sollte das enge Behältniß — und käme demselben auch Bildnerei und Malerei zu Hülfe, um die Scene beliebig zu erweitern — unsere Einbildungskraft, die über die Unendlichkeit des Raums und der Zeit herrscht, so kräftig unterstützen, damit sie von keiner unruhstiftenden Natur auf den Lichtpfaden der Dichtkunst gestört werde. — Es muß die Schaubühne für ein Schauspiel auch entbehrlich seyn können; sie muß dem inneren Werthe desselben nichts zulegen; genug, wenn sie diesem nur nichts entzieht, oder wohl gar der Schwachheit neue Kräfte leiht. Wäre das noch ein wahres Kunstwerk, welches in der für solches möglichen Vollkommenheit nicht von dem Künstler allein hervorgebracht werden könnte, und fremder mitwirkender Ursachen zur Vollendung bedürfte? Solche Ursachen sind zufällig, und gehören nicht zum Reich der Schönheit."

In dieser Stelle sehen wir unsere frühere Erörterung überall bestätigt, insbesondere auch den Satz, daß ein wahres Kunstwerk schon vollendet aus der Hand des Künstlers hervorgeht, daß es durch sich selbst zu uns spricht, und, wer ein geistiges Auge hat, auch das innere Leben eines Drama aufnimmt, und nur der geistig Träge oder Blöde eine äußere Veranschaulichung desselben begehren kann. Und wenn sich nun die Frage wiederholt: „welches Kunstwerk hat denn der Schauspieler in's Leben gerufen, jenes, welches bereits im Leben war und durch sich fortlebt, oder ein neues, seine Darstellung?" — so steht auch die Antwort bereit, daß der Schauspieler seine außerwe-

ſentliche, zufällige Illuminirung nicht mit dem Kunſtwerk des Dichters verwechſele, ſich vielmehr beſcheiden erinnere, daß der geſammte Preis ſeiner noch ſo hoch angeſchlagenen künſtleriſchen Bemühung in dem merkwürdigen Zeugniß des (nach Ziegler's Ausdruck, ſittlich erheiterten oder moraliſch betrübten) Publikums beſteht: „er oder ſie hat vortrefflich geſpielt!"

Es war eine augenblickliche Täuſchung, die mit dem gefallenen Vorhang gefallen iſt, und damit öffentliche Kunde davon gegeben wird, ruft die lärmende Menge den Todten in's Leben zurück, vor ſich hin, und klatſcht ihm Beifall zu, damit er ſich verneige oder in Worten ſich dankbar bezeige für den unverdienten Beifall des allzugütigen Publikums. Iſt nicht auch die geforderte Wiederholung einer Scene — in den Augen eines Schauſpielers die größte Auszeichnung — eine derbe Satyre auf die ſogenannte Kunſttäuſchung? Iſt ſie nicht eine handgreifliche Mahnung an das Metier des Schauſpielers, eine Folge der Ueberzeugung, daß die Schauſpieler bereits zu einem Mechanismus gelangt ſind, auf Verlangen ſogleich ihr Geſicht wieder in gehörige Falten zu legen, die Hände gehörig in Bewegung, die Füße in die gehörige Stellung zu bringen, und liegt darin nicht die ewige Kluft, die ihre Leiſtung von jedem frei geſchaffenen, für ſich beſtehenden Kunſtwerke ſcheidet?

In den Annalen des Schauſpielweſens [10]) iſt der Umſtand als unerhört verzeichnet, daß der Schauſpieldirektor Reibehand, ſeiner Profeſſion nach ein Schneider, auf das Ancora des Publikums in der Rolle des Orosman zweimal ſich erſtochen habe. Dies geſchah im Jahre 1735. Achtundſiebenzig Jahre ſpäter (1813) erfolgte das Nämliche im Theater an der Wien in Wien, wo der Schauſpieler Haſenhut, als Schneider im luſtigen Beilager, zweimal ſich todt ſtellen mußte [11]). Und dieſes Veretiren, wenn auch nicht gerade im Erſtechen und Todtſcheinen, und Hervorrufen iſt nun dergeſtalt Mode geworden, daß von einer Täuſchung im Theater kaum mehr die Rede ſeyn kann. Oft zerſtört zwar die Täuſchung der Schauſpieler ſelbſt, allein daß der Zuſchauer auch derſelben ſich bewußt iſt, und den Schauſpieler ſtets im Auge behält, beweiſet der Umſtand, dem gemäß der

tragiſche Held eben ſo gut gerufen wird, wie Jener, der die Rolle eines Wolfes oder Pudels gegeben hat. Das iſt ganz ernſthaft zu nehmen; denn in den Vorſtellungen „des Wolfsbrunnens“ im Theater an der Wien wurde jedesmal der auf dem Anſchlagzettel verzeichnete gymnaſtiſche Künſtler Mayerhofer, welcher die Wölfin vorſtellte, als ſolche gerufen, und er erſchien auch als ſolche, legte ſich an's Souffleurloch, zeigte freundlich die Zähne, kratzte ſich hinter dem Ohr, und ſchlich im Beifallsſturm wedelnd von dannen; ja im „Walde bei Bondy“ machte er, als Pudel gerufen, ganz conſequent ſeine hündiſche Aufwartung [12]).

Was ſollen wir unter ſolchen Umſtänden von der hohen Kunſtbildung der Schauſpieler und von ihren Kunſtgebilden ſagen? — Beſtände die Kunſt hier wirklich darin, eine fremde Natur darzuſtellen, dann wären die Herren Mayerhofer und Kliſchnigg, der Affen- und Froſchrollen gab, — Künſtler par excellence!

Eine der ſcharfſinnigſten Abhandlungen über die franzöſiſche tragiſche Bühne befindet ſich in den Propyläen [13]) von Göthe. Nach A. W. Schlegel's Angabe hat ſie den Freiherrn v. Humboldt d. Ae. zum Verfaſſer und iſt deshalb wichtig, weil ſie eine dem Nachahmtalent entgegengeſetzte Eigenſchaft des Schauſpielers fordert, nämlich die Idealität der Darſtellung. Eine ſo gewichtige Autorität kann nicht umgangen werden; indeß fürchte ich nicht, durch ſie meine vorangeſtellten Anſichten und Behauptungen umgeſtoßen oder auch nur geſchwächt zu ſehen. Er ſagt: „Jede Nation hat einen eigenen Begriff von der Natur, d. i. von dem, was ihr leicht und natürlich iſt.“

„Der Begriff von Natur und Kunſt iſt aber nirgends ſchwerer zu unterſcheiden, als in der Schauſpielkunſt, welche die Kunſt der Kunſt, nicht die Darſtellung der Natur, ſondern einer vorhergegangenen künſtleriſchen Darſtellung iſt.“

„Die Kunſt führt nie wieder auf die Kunſt, ſondern nur auf die Natur hin, und Niemand wird es einfallen, ſich bei Leſung einer Tragödie die Schauſpieler und nicht die handelnden Perſonen zu denken.“

„Da alle Kunſt ihrem Weſen nach Nachahmung iſt, ſo hat der Künſtler immer ein Vorbild, das er auf ſeine Weiſe ſich vorſtellt. Das Vorbild des Schauſpielers iſt nun nicht gerade die Natur, ſondern ein

vor ihm (und ſogar unabhängig von ihm) gemachtes Kunſtwerk, die Dichtung. Seine Kunſt iſt daher gebundener, als andere, und das Natürliche oder Unnatürliche ſeines Spiels darf daher nicht durch eine unmittelbare Vergleichung mit der Natur, ſondern durch eine mittelbare mit der Behandlung derſelben durch die Dichter verglichen werden."

„Gegen den Dichter gehalten, iſt der Schauſpieler aber wieder mehr Natur und Wirklichkeit, indem er uns das Werk des Dichters anſchaulich macht. Da er nun den handelnden Menſchen in ſeiner ganzen Perſönlichkeit darſtellen ſoll, in der Natur aber gewiß nicht alle Stellungen und Bewegungen des am meiſten idealiſch gebildeten Menſchen immer edel und graziös ſind, ſo iſt der Schauſpieler dafür Künſtler, daß er ſich dieſe Ungleichheit der Natur nicht zu Schulden kommen laſſen ſoll; denn da er die Natur durch eigene Mittel nachahmt, ſo iſt er verbunden, was er hinzufügt, vollkommen künſtleriſch zu verarbeiten, und in durchgängige Harmonie zu bringen."

Ich will hier einen Ruhepunkt machen und das Geſagte etwas näher beleuchten. Zuvörderſt ſpringt ſogleich in die Augen, daß die Kunſt des Schauſpielers als bereits beſtehend angenommen oder vorausgeſetzt iſt, indem ſeine Darſtellung die Kunſt der Kunſt genannt wird. Dann dürfte auch die Gültigkeit der Behauptung zu bezweifeln ſeyn, „daß die Kunſt nie wieder auf die Kunſt führt, und beim Leſen einer Tragödie (Drama überhaupt) Niemand an die Schauſpieler, ſondern an die handelnden Perſonen denken wird." Jeder Theaterdirektor nämlich, der ein Drama lieſet, denkt an deſſen Aufführung durch ſeine Schauſpieler, jeder Schauſpieler denkt an ſich, und Jeder, der ein Stück aufführen geſehen hat, denkt beim nachfolgenden Leſen desſelben an die Schauſpieler, welche die Aufführung bewirkten. Zugeſtanden nun, daß alle Kunſt ihrem Weſen nach Nachahmung eines vorgeſtellten Vorbildes ſey, ſo wird man doch unterſcheiden müſſen, ob das Vorbild in der eigentlichen Vorſtellung, in der Idee, oder bereits ſchon in der eigentlichen Wirklichkeit beſtand; denn eben dadurch ſcheidet die ſchaffende Kunſt ſich von der bloß nachahmenden. Das Vorbild des Schauſpielers iſt aber ein wirkliches, ein vor ihm und unabhängig von ihm beſtehendes Kunſtwerk, die Dichtung, und wenn

die Beſchaffenheit (das Natürliche und Unnatürliche) ſeines Spiels nach Maßgabe des Dichterwerks beurtheilt werden und die Darſtellung des Schauſpielers eine Kunſt der Kunſt ſeyn ſoll, dann iſt wahrlich doch nicht zu begreifen, wie deſſenungeachtet ſeine Kunſt nicht auf die Kunſt oder das Kunſtwerk des Dichters, mit welchem die Darſtellung zu vergleichen iſt, ſondern auf die Natur zurückführt, mit der doch eine unmittelbare Vergleichung nicht Statt finden ſoll.

Beſteht jedoch die künſtleriſche Darſtellung darin, daß er auf der Bühne die in der Natur oft erſcheinende Ungleichheit in Stellungen und Bewegungen nicht verſchulde, ſo fragt ſich wieder, „ob zu einer ſolchen Ungleichheit im Kunſtwerk des Dichters Veranlaſſung gegeben iſt," was beiläufig bemerkt eine höchſt mangelhafte Charakterzeichnung vorausſetzen würde, oder ob jene Andeutung nur eine Mahnung für den Schauſpieler ſey, ſich auf der Bühne anſtändig zu geberden und die dem dichteriſchen Kunſtwerke gegebene äußere Bekleidung mit demſelben in Harmonie zu bringen, was gewiß doch nicht für ein dem Kunſtwerk zugefügtes Kunſtwerk gelten wird!

Die ſolchergeſtalt vom Schauſpieler geforderte Harmonie des Spiels liegt ſchon in der Harmonie der dichteriſchen Charaktere und ergibt ſich von ſelbſt, wenn er dieſe gehörig aufzufaſſen weiß. Darum iſt Gleichheit der Bewegungen und Stellungen in Bezug auf Adel und Grazie ein Pflichttheil, welchen der Bühnenſpieler dem dichteriſchen Kunſtwerk ſchuldet, aber keine Künſtlerſchaft; denn wollte er jene Ungleichheit auf der Bühne zur Schau legen, ſo verſündigte er ſich an den in künſtleriſcher Harmonie gebildeten Figuren des Dichters und zöge ſie, wie ſich ſelber, durch plumpe, gemeine Bekleidung in's Gemeine herab. Da jedoch auch die beſte Bekleidung nirgends ſonſt, als in der Natur vorhanden iſt, ſo müſſen wir wohl nothgedrungen bekennen, daß des Schauſpielers Produkt nur eine natürliche Darſtellung der bereits vorhandenen künſtleriſchen iſt, die aber darum für künſtleriſch ausgegeben und gehalten wird, weil ſie nicht einen natürlichen Menſchen, ſondern einen vom Dichter gezeichneten Charakter zur Anſchauung bringt.

Es iſt mithin ein Irrthum, wenn die Idealität des dichteriſchen Kunſtwerks auf den Schauſpieler übertragen wird; denn die Darſtel-

lung des Letzteren entlehnt nur den Schein der Idealität von jenem. Sollte mehr geschehen, als durch natürliche Zeichen und Mittel ein Ideal von fremder Hand veranschaulichen, so müßte der Schauspieler ja das Ideal des Dichters nochmals idealisiren.

Daher bemerken wir unschwer, daß keine Erklärung vom Idealisiren des Schauspielers, wie solche auch gestellt seyn mag, die Probe besteht. Ich will zum Beweise dessen einige der vorzüglichsten anführen.

Der Verfasser des erwähnten Aufsatzes in den Propyläen sagt darüber: „Wie jeder Künstler soll der Schauspieler verbunden seyn, zu idealisiren; sein Idealisiren aber besteht darin, daß er seiner Rolle durchaus Charakter gibt, daß er alle Eigenschaften, die ihr der Dichter beilegt, als Individualität darstellt, das Vage und Unbestimmte der Poesie (des Gedankenbildes) in seiner eigenen Person, die ihm oft unübersteigliche Hindernisse in den Weg legt, fixirt, also die Form des Charakters studirt und die Art ermittelt, wie der Mensch durchgängige Einheit und Nothwendigkeit besitzen kann."

Darüber ist das Nöthige bereits im Vorstehenden bemerkt und hier nur beizufügen, daß wenn des Dichters Gedankenbild thatsächlich etwas Vages und Unbestimmtes hat, es auch kein Kunstwerk ist, der Schauspieler es zwar durch seine Individualität fixiren, aber um so weniger idealisiren wird und kann, da sogar in seiner eigenen Person sich ihm oft unübersteigliche Hindernisse entgegenstellen, in so fern nämlich als seine Person zur Veranschaulichung des dichterischen Charakters nicht geeignet ist. Wo aber im Letzteren keine Einheit vorhanden, wird auch der Schauspieler sie nicht vermitteln, es wäre denn, daß diese Einheit und Nothwendigkeit auf eine Gleichheit der Bewegungen und Stellungen beschränkt bleibt. Was nützt es nun ihm vorzuschreiben, wie er jene Aufgabe vor der Einbildungskraft und durch dieselbe ausführen und bewirken soll, daß alle seine Aeußerungen, da er doch nichts mehr als Aeußerungen geben kann, aus einer Einheit herzustammen scheinen und, indem er Stimme, Miene und Geberde aus ihr allein abfließen läßt, sie also dadurch in Einheit und Nothwendigkeit bringt, veranlassen soll, daß der Zuschauer jene Einheit sieht, findet, überhaupt mehr sieht, als der Künstler darzustellen vermag (?), wenn alsogleich

auch erklärt wird, „daß dieſe Aufgabe in der Wirklichkeit unausführbar ſey und nur darum für möglich gehalten werde, weil das ganze Gebiet des menſchlichen Empfindens, Redens und Handelns die Kunſtſprache des Schauſpielers wäre!“

Der Widerſpruch, die Kunſt des Schauſpielers als beſtehend anzuerkennen, und dennoch ſeine Kunſtaufgabe in der Wirklichkeit für unausführbar zu erklären, leuchtet doch auch dem ſchlichten Menſchenverſtande ein.

Der Verfaſſer der neuen deutſchen Dramaturgie [14]) erwähnt des Idealiſirens der Schauſpieler in einer anderen Richtung. Idealiſiren heißt ihm „die Geſetze der Natur nicht in einem einzelnen Individuum darſtellen, ſondern in dem ganzen Geſchlecht. So idealiſirt der Dichter die Form des Geiſtes, der Maler die äußere Geſtalt, und der Schauſpieler ſtellt den idealiſirten Charakter dar auf der Bühne; aber ſein Gebiet iſt genau beſtimmt durch Rede und Handlung. Jene ſchreibt der Dichter vor, dieſe verlangt äußere Bezeichnung der Empfindung und Geſinnung; alſo bedarf der Schauſpieler der Deklamation und Mimik.“

Das Alles zugegeben wird doch nichts idealiſirt; denn der Schauſpieler hat die Rede des Dichters nur zu deklamiren und die Handlung durch Geberden zu bezeichnen. Wie er aber die Geſetze der Natur in dem ganzen Geſchlecht darzuſtellen hat, wird nicht geſagt. Allein daß er mit ſeiner äußeren Bezeichnung des dichteriſch idealiſirten Charakters auf das wirkliche Leben angewieſen iſt, geht aus der beigefügten Forderung hervor: „er müſſe der Lage gemäß, in welche der Dichter ihn ſtellt, alle Aeußerungen oder vielmehr alle Stufen der Aeußerung vorgezeichneter Gefühle und Leidenſchaften durchlaufen, wie wir ſie im menſchlichen Leben zu ſehen gewohnt ſind.“

Wie ließe ſich wohl ein Idealiſiren und ein Veranſchaulichen vorgeſchriebener Gefühle nach ihrem Erſcheinen im wirklichen Leben vereinigen!

Der gelehrte Böttiger [15]) verſichert, „das Künſtſtück (sic) beſtehe darin, daß der Meiſter wirklich nur die Gattung ſpielt und durch gewiſſe Eigenheiten dem Zuſchauer ein beſtimmtes Individuum

zu geben ſcheint, woran Jeder in ſeiner Bekanntſchaft ein anderes Original aufzufinden glaubt. Das Ideal (Kunſtſtück?) wäre demnach ein aus vielen bemerkten Zügen und Aehnlichkeiten kunſtreich zuſammengeſetztes und veredeltes Bild. Erfinden und Zuſammenſetzen ſey alſo die Hauptſache."

Ich ſehe dieſe Erklärung wie ein Polſter an, welches die bekannte Gutmüthigkeit Böttiger's dem Künſtlerthum der Schauſpieler untergeſchoben hat. Dasjenige wird ja nicht erfunden, was vorher bemerkt werden muß, mithin ſchon vorhanden iſt, und wollte oder könnte der Schauſpieler erfinden, dann würde Niemand die Aehnlichkeit erkennen, weil die Aehnlichkeit von beſtimmten Merkmalen abgezogen wird. Der Schauſpieler ſetzt lediglich nach Maßgabe des ihm vorliegenden dichteriſchen Charakters die im Leben vorkommenden Züge und Zeichen zuſammen, und da der Dichter individuelle Geſtalten ſchafft, ſo folgt ſchon hieraus, daß ſie dieſer Individualität gemäß darzuſtellen ſind und der Schauſpieler keine Gattung mit allerhand Eigenheiten zu ſpielen hat, vermöge welcher jeder Zuſchauer ein anderes Original aus ſeiner Bekanntſchaft zu erblicken glaubt. Hier iſt das Bild bereits gegeben, es darf bloß zweckmäßig illuminirt werden; allein gerade da tritt oft der Fall ein, daß der Schauſpieler nicht zu ſchattiren weiß, und das um ſo gewiſſer, je idealer die Zeichnung vor ihm ſteht.

Um endlich zu zeigen, daß ſelbſt entſchiedene Vertheidiger des Idealiſirens der Schauſpieler in der Anwendung auf ihre Forderungen verzichten müſſen, theile ich noch die Schlußbemerkung jenes mehrfach erwähnten Aufſatzes aus den Propyläen mit. Er lautet alſo:

„Wenn man von den Mängeln ſpricht, die allen Schauſpielern eines Volks gemeinſchaftlich ſind, ſo klagt man ſie eigentlich mit Unrecht an. Der Schauſpieler ſteht ſo gedrängt und gebunden zwiſchen dem Dichter und der Nation, daß er nur den Richtungen folgen darf, die Beide ihm geben. Er kann keine anderen Charaktere zeigen, als er vom Dichter empfängt und dieſe nicht anders darſtellen, als die Nation ſich ſelbſt darſtellt."

Wie überflüſſig iſt es doch unter dieſen Umſtänden von einem Idealiſiren der Schauſpieler zu reden! Den Charakter zeichnet der Dich-

ter vor, die Art der Darſtellung beſtimmt die Nation. So ſteigt und fällt der Schauſpieler mit dem Dichter, und ſeine Formen der Darſtellung richten ſich nach den Formen der Nation in geſelliger und wohl auch ſittlicher Hinſicht. Eben dadurch aber verliert nun die ſchauſpieleriſche Darſtellung die eigene Selbſtſtändigkeit und mit derſelben den Anſpruch auf den Rang einer wahren Kunſt.

Dieſes Ergebniß ſetzt mich in den Stand, bei Erörterung des dritten Erforderniſſes eines Kunſtwerks weniger Worte zu bedürfen. Ein Kunſtwerk ſoll nämlich:

3. in ſinnlicher und geiſtiger Hinſicht, oder in der Form und in der Idee, gleich vollkommen ſeyn. Streng genommen findet dieſe Bedingung auf den Schauſpieler gar keine Anwendung, oder wenn ſie eine finden ſoll, ſo könnte ſie nur die ſeyn, „daß er ſeine gewählte Darſtellungsart des ihm überlieferten Charakters konſequent, in ordnungsmäßiger Folge der äußeren Zeichen, durchführe.“

Alles Uebrige iſt ſchon im Vorſtehenden erörtert. Indeß mögen rückſichtlich des Künſtlerthums die Schauſpieler noch an einige Beſtimmungen ihres Disciplinar-Codex, der ſogenannten Theatergeſetze, erinnert werden, worin Vorſchriften vorkommen, wie folgende:

„Wer trotz des wiederholten Befehls eine zugetheilte Rolle nicht einſtudirt, wird der Polizeidirektion zur Beſtrafung angezeigt.“

„Jeder iſt verbunden, eine Hauptrolle im Schauſpiel in zwei, in der Oper in drei, und eine Nebenrolle in einer Woche einzuſtudiren.“

„Der Schauſpieler muß eine halbe Stunde vor dem Aufzuge, in welchem er zu erſcheinen hat, auf dem Theater eintreffen und eine Viertelſtunde vor ſeinem Auftreten angekleidet ſeyn.“

„Er iſt gewarnt, ſich nicht durch Ungeſchicklichkeit und Nachläſſigkeit dem Gelächter und lauten Tadel des Publikums auszuſetzen.“

„Es wird ihm unterſagt, in den Ankleidezimmern Schuhe zu putzen, Kleider ausklopfen, ſich friſiren zu laſſen, und auf den Boden auszuſpucken [16]) u. ſ. w.

Welche Folgerungen laſſen ſich wohl aus dergleichen Vorſchriften ziehen und welche Künſtlergeſellſchaft hat ähnliche aufzuweiſen? Etwa die Kunſtreiter? —

Ich habe in einer Berliner Theaterzeitung vom Jahre 1800 geleſen, „daß in Leſſing's Satz: „Wir haben Schauſpieler, aber keine Schauſpielkunſt," der Ausdruck Schauſpielkunſt nichts weiter heiße, als keine Theorie der Schauſpielkunſt, nach welcher man ſie lehren und lernen könne, ohne nöthig zu haben, ſich ſolche durch bloßes Nachahmen und Einüben eigen zu machen, daß deſſenungeachtet es aber Schauſpieler gebe, welche Künſtler ſind, und eine Kritik der Schauſpielkunſt, welche das aufgeſtellte Kunſtwerk zu zergliedern und die Regeln und Prinzipien zu entwickeln vermag, welche der ſchaffende Genius der Kunſt bei deſſen Hervorbringung befolgte."

Das hat zwar einen ganz guten Klang; indeß auch abgeſehen von dem beiläufigen Zugeſtändniß, daß doch wohl Nachahmen und Einüben zum Aneignen der Schauſpielkunſt gehöre, iſt dem Leſſing'ſchen Satze eine unrichtige Bedeutung untergelegt. Denn er ſagt ausdrücklich an einer anderen Stelle: „wenn der Schauſpieler alle äußerlichen Zeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus Erfahrung gelernt hat, daß ſie etwas Gewiſſes ausdrücken, nachzuahmen weiß, ſo wird ſich ſeine Seele durch den Eindruck der durch die Sinne auf ſie geſchieht, von ſelbſt in den Stand ſetzen, welcher ſeinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß iſt. Dieſe nun auf eine gewiſſe, mechaniſche Art zu erlernen, auf eine Art aber, die ſich auf unwandelbare Regeln gründet, an deren Daſeyn man durchgängig zweifelt, iſt die einzige und wahre Art, die Schauſpielkunſt zu erlernen."

So iſt deutlich genug ausgeſprochen, auf welche Art die Schauſpielkunſt erlernt und ausgeübt werden könnte, zugleich aber auch, daß jene mechaniſche Art der Nachahmung zuerſt auf unwandelbare Regeln gebracht werden müße, bevor man von einer Exiſtenz der Schauſpielkunſt reden könne. Allein die Schauſpielkunſt von einer bloßen Theorie abhängig zu machen, ohne Lehren und Lernen, ohne Nachahmung und Einübung, war der einſichtsvolle Kritiker weit entfernt;

er glaubte vielmehr die einzige und wahre Art ſie zu erlernen, durchaus in eine mechaniſche Art der Nachahmung äußerlicher Kennzeichen, welche analog auf die Seele und durch dieſe wieder zurück auf den Körper des Schauſpielers wirken, ſetzen zu dürfen.

Wäre aber auch jene mechaniſche Art der Nachahmung auf unwandelbare Regeln zurückgeführt, immer würde doch die Leiſtung des Schauſpielers keine Kunſtſchöpfung ſeyn, denn wo, wie hier, alle Veränderungen eine äußere Urſache vorausſetzen und Wirkung und Gegenwirkung ſtets gleich ſeyn müſſen, da iſt der Menſch einem Grundgeſetz der Mechanik unterthan und es waltet die Kunſt eben darum nicht, weil dieſe (die Kunſt) Ideen nach Belieben ohne äußere Sollicitation aus den Organen des Künſtlers hervorſtrömen läßt und ſie als Werkzeuge beliebiger Modifikationen der wirklichen Welt gebraucht [17]). Dies Alles liegt auch ſchon in Leſſing's Erklärung, weshalb man ſich durch das gebrauchte Prädikat „Kunſt" nicht irre führen laſſen muß, und darum iſt denn auch die Frage: „ob eine Schauſpielkunſt beſtehe oder beſtehen könne," in vorſtehender Erörterung aus einem höheren Geſichtspunkt aufgefaßt worden.

Daß es Schauſpieler gibt, die Künſtler ſind — wer wollte das läugnen? Es ſind jene glücklichen Naturen, welchen der Himmel eine entſchiedene Nachbildungsfähigkeit verliehen hat, die alle bemerkbaren Aeußerlichkeiten ſich anzueignen, ſie zu verarbeiten und in paſſender Form wiederzugeben, zu jedem dargebotenen Charakter eine originelle, oder die paſſendſte Bekleidung aus dem ſtets gegenwärtigen Reichthum ihrer Erinnerungen zu wählen wiſſen. Dies ſind aber Künſtler von Natur aus, nicht darum, weil ſie Schauſpieler ſind, oder durch das Schauſpielen; ſie würden es ſeyn, wenn ſie auch aufhörten, Schauſpieler zu ſeyn, oder es niemals geweſen wären.

Selbſt der Komiker iſt hier nicht auszuſcheiden. Als ein Genie eigenthümlicher Art wird er theils bewußt, theils unbewußt zur komiſchen Darſtellung getrieben. Er mag leben, in welchem Stande er will, wenn ſeine Augenblicke kommen, erſcheint er als geborner Künſtler und Alles, wozu ihm ſein Schauſpielerſtand dienen kann, iſt eine Vervollkommnung durch Beobachtung und Fleiß der Nachahmung [18]).

Ich ſpreche jedoch von dem wahren Komiker; denn bei den Meiſten, die dafür gelten wollen oder gelten, vertritt Karikatur die Stelle des Genies.

Fragen wir aber, was auch dieſe reichbegabten künſtleriſchen Naturen uns hinſtellen, dann können wir nicht antworten: „ein ſelbſtſtändiges bleibendes Kunſtwerk," ſondern, leider, eine nur vorübergehende künſtleriſch gebildete Vorſtellung.

Wäre das Schauſpielen jedoch thatſächlich eine Kunſt, ſo müßte es auch eine Theorie und zugleich eine ſyſtematiſche Kritik der Schauſpielkunſt geben. Jene aufzuſtellen iſt bis jetzt vergeblich verſucht und wird auch vergeblich verſucht werden, weil nun einmal die Kunſtbaſis fehlt. Von einer Kritik derſelben ſpricht dagegen die ganze Welt, ohne zu bedenken, daß dieſe eine Theorie vorausſetzt. Das, was wir heutzutage Kritik der Schauſpielkunſt nennen, iſt jedoch nichts als ein eitles Geſchwätz, in ſo fern jene von der Vorausſetzung ausgeht, daß die Schauſpielerei eine Kunſt und die theatraliſche Vorſtellung ein Kunſtwerk ſey.

Mit unbeſtrittenem Rechte wird indeß die Schauſpielkunſt wohl anzuerkennen ſeyn als eine erworbene Fertigkeit, wozu, wie überall, um es zur Virtuoſität zu bringen, gewiſſe Anlagen und Eigenſchaften des Geiſtes und Körpers gehören. Einer ſolchen Fertigkeit aber kann man in gewiſſem Sinne auch eine Theorie und eine Art Kritik zugeſtehen, jene als Inbegriff der Regeln, deren Kenntniß und Beſitz zur Ausübung der Fertigkeit nothwendig ſind, dieſe als den Maßſtab, an welchen die Leiſtung der Fertigkeit in Beziehung auf Tauglichkeit und Untauglichkeit gehalten wird.

Um jedoch alles Loſe und Unbeſtimmte der ſchauſpieleriſchen Darſtellung und der ihr nachfolgenden Kritik zu entfernen, wovon wir tägliche Beweiſe im Theater und in den belletriſtiſchen Tagblättern bis zum Abgeſchmackten und Ekelhaften vor uns ſehen, würde es nöthig ſeyn, das Erlernen des Schauſpielens, wenn auch nicht an die von Leſſing verlangte Unwandelbarkeit, doch wenigſtens an eine gewiſſe Beſtimmtheit der Regeln zu knüpfen, ſo daß der Schauſpieler nicht mehr mit der künſtleriſchen Durchführung des dichteriſchen Charakters auf ſeine eigene Weiſe, ſondern mit Heraushebung aller dichteriſchen Schön-

heit, mit entsprechender und geschmackvoller Dekorirung eines vorhandenen Kunstwerks sich auszeichnen und brüsten, und in solcher Beziehung eine höhere Stufe behaupten könnte, als die Hypokriten der Griechen und die Histrionen der Römer jemals eingenommen haben.

Daß die Beantwortung der an die Spitze dieser Abhandlung gestellten Frage verneinend ausgefallen ist, liegt in der Natur der Sache.

Anmerkungen.

1) Schröder's und Riccoboni's Vorschriften über die Schauspielkunst.
2) Dramaturgie, Theil 1. S. 25. 26. (seiner sämmtlichen Schriften XII. Bd. Wien, Pichler's Nachdruck, 1801. Vrgl. Lessing's Theatralischer Nachlaß, Bd. 1. Wien, 1801.
3) Dramaturgie, I. 44.; Schlegel's Vorlesungen. Bd. 1. S. 54.
4) Die Kunst der rednerischen und theatralischen Deklamation. Leipzig, 1818. S. 72 u. 161.
5) Göthe, Fragmente über Italien. — Valvassor, de ludicra dictione.
6) Ueber den Werth der Schaubühne, in seinen dramaturgischen Werken. Heidelberg, 1818. 2 Bde. 8.
7) Aristoteles, Poet. VI.; cfr. Voss. Institut. poet. Lib. X. c. 10.
8) Neuer Versuch der Schauspielkunst. Leipzig, 1776. Letzter Abschnitt.
9) Ueber Shakespeare's Hamlet. Königsberg, 1801. S. 161—163.
10) Allgemeine Theaterzeitung. Gotha, 1779. 8.
11) Dramaturgischer Beobachter, 1813. (Wien).
12) Allgemeine Wiener Theaterzeitung, und Sammler (Wien), 1823. Oktober und November.
13) Bd. III. Stück 1. S. 66 ff.
14) Altona, 1798. S. 6 und 113.
15) Entwicklungen des Iffland'schen Spiels. Leipzig, 1796. S. 63 ff.
16) Gesetze für das Theater an der Wien in Wien, 1808 und 1818; Organisations-Lexikon für das königl. hannover'sche Hoftheater, 1827 (von Holbein, jetzt Direktor des k. k. Hoftheaters an der Burg in Wien, dessen frühere Direktion mit Erfolg der Regierungsrath Deinhardstein geführt hat.)
17) Novalis Schriften, von Tiek und Schlegel. Berlin, 1802. Th. 2, S. 354.
18) Versuch einer Theorie des Komischen, von St. Schütze, Leipzig 1817. S. 256.

III.

Die öffentliche Meinung über den Stand des Schauspielers und über sein Gewerbe oder seine Kunst, wie sie war und ist.

Von jeher hat die öffentliche Meinung sich mehr oder minder gegen den Stand des Schauspielers ausgesprochen und wer mit einiger Aufmerksamkeit der Ursache dieser Erscheinung nachforscht, wird bald gewahr werden, daß solche theils in der Beschaffenheit der aufgeführten Stücke, theils in jener der Darsteller selbst zu finden ist, welche auf den Werth eigener Persönlichkeit freiwillig Verzicht leistend sich dazu hergeben, zur Erheiterung der Zuschauer in der Gestalt fremder Personen selbst der schlechtesten und verworfensten Art zu erscheinen. Dem zufolge wurde der Schauspieler auch nur als ein Werkzeug angesehen, das, der eigenen Persönlichkeit entbehrend, in unbedingter Abhängigkeit von seinem Direktor oder seinem Prinzipal und von der Laune des Publikums sein oft nur kümmerliches Daseyn fristete. Man wollte oder konnte hier die Sache von der Person nicht trennen, auch hingen sie so genau zusammen, daß eine Trennung fast unmöglich schien, und darum erhielt sich jene Meinung über den Stand des Schauspielers in allerdings auffallender Allgemeinheit, und wahrlich nicht ohne hinreichenden Grund, da von Seite der Gesetzgebung selbst nicht nur kein Versuch gemacht wurde, derselben entgegen zu wirken, sondern auch die Bewilligung größerer Begünstigung und Freiheit immer von dem sich hebenden sittlichen Zustande des Theaters bedingt blieb.

Es ist eine ganz irrige Behauptung, daß die griechischen Schauspieler so überaus geehrte und angesehene Leute gewesen sind. Man verwechselt hier offenbar die Dichter, welche selbst ihre dramatischen Werke vortrugen, mit den Hypokriten von Profession. Ueberhaupt ist das Verzeichniß dieser eben nicht groß, und wenn darin Polus, Satyrus, Marathonius, Aristodemus genannt sind, so weiß man eigentlich doch nicht, ob sie als Hypokriten mehr berühmt gewesen oder mehr

geehrt. Zeichen des Beifalls oder außergewöhnliche Belohnungen waren in griechiſcher Zeit ſo wenig ein Beweis für Achtung und Anſehen im bürgerlichen Leben, wie heutzutage, wohl aber ſind Zeugniſſe genug vorhanden, daß man ihrem Gewerbe wie ihrer Perſon eine ſehr untergeordnete zweideutige Stellung anwies und dieſe Stellung mit dem Verfall der Sache und der von ihr abhängigen Perſonen immer erniedrigender wurde.

Schon Iſokrates [1]), 436 vor Chriſtus, erklärte die Hypokriten ſeiner Zeit für die unklugſte Klaſſe der Menſchen, die ſich um das Wohl der Athener gar nicht kümmerten; und Plato, 429 vor Chr., ſucht auszuführen [2]), daß die Bühne ihren Geſtalten und Muſterbildern ganz andere Geſinnungen unterlege, als ſie haben ſollten, und zwar darum, damit die Charaktere durch größere Mannigfaltigkeit gefielen, wodurch aber das wahrhaft Schöne mit einem lügenhaften, der großen Menge gefallenden Reize, und die ſcheinbare Größe mit der wahren verwechſelt wird. Den Hypokriten dagegen geſteht er zwar zu, daß ſie auf der Bühne lauter und abgemeſſener ſprechen, als die Perſonen im gewöhnlichen Leben, allein er rechnet ſie ausdrücklich zu den Tagelöhnern [3]).

Ariſtoteles, 384 vor Chriſtus, äußert im Allgemeinen, daß die Tragödie den Menſchen edler darſtellen will, als er iſt, und die Komödie ihn ſchlechter. In beiden Fällen würde alſo die Wahrheit fehlen und hier eine Uebereinſtimmung mit Plato zu erkennen ſeyn. Den Charakter der Komödianten ſeiner Zeit bezeichnet Ariſtoteles jedoch als ſchlecht und liederlich [4]), und den Grund ſetzt er darin, daß ſie durchaus ſich nicht mit Wiſſenſchaft und Philoſophie befaßen, die meiſte Zeit entweder zu ihrer Berufsarbeit verwendeten, größtentheils aber unmäßig oder in Dürftigkeit lebten, welches Beides dann Laſter erzeuge.

Zur Zeit des Demoſthenes, geboren 381 vor Chr., beſtand ſchon die neue Komödie; öfter ein Trödelſpiel ſolcher Geſellſchaften, die von Grimaſſen lebten, durch welche ſie fingirte Perſonen oder Pöbelſcenen darſtellten. Zu einer ſolchen Truppe gehörte auch Aeſchines, der nachmalige Redner, und daraus erklärt ſich der Vorwurf, der ihm ſeiner früheren Profeſſion wegen von Demoſthenes gemacht wurde [5]).

Auf die Charakter-Schlechtigkeit damaliger Hypokriten deutet noch der Umstand, daß eben jener Aeschines [6]) den Schauspieler Timarchus beschuldigte: „er habe durch Bestechung sich zu einem falschen Eide bestimmen", und Plautus, um 320 vor Chr., den Philemon, „er habe sich zu einem niederträchtigen Kuppler brauchen lassen" [7]).

Auch die Juden fanden die theatralischen Darstellungen anstößig. Mehrer Versuche ungeachtet, die von Herodes dem Großen und von Herodes Agrippa gemacht wurden, griechische Schauspiele einzuführen, konnten sie doch nicht national werden. Philo [8]), 31 vor Chr., verwarf sie nach platonischen Ideen als wollüstig, pöbelhaft und schädlich, wie später auch Josephus [9]) 37 Jahre nach Christus.

Plutarch, 50 J. nach Chr., hatte weder eine hohe Meinung von der Vortrefflichkeit der griechischen Tragödie, noch der Komödie [10]), indem er auch ein Gesetz anführt, daß kein athenienstischer Senator eine solche schreiben dürfe. Offenbar stellte er dem zufolge die Schauspieler weit tiefer.

Lucian, 122 J. nach Chr., spricht an vielen Stellen unverhohlen seine Verachtung über die Hypokriten aus, indem er zugleich die Ursachen derselben bezeichnet. Unter anderen:

„Es ist wahrlich ein gehässiges und abscheuliches Schauspiel, einen Menschen zu sehen, der unverhältnißmäßig groß gemacht auf hohen Schuhen einherschreitet, eine Larve vor dem Gesicht, die über den Kopf reicht, mit einem ungeheuren offenen Munde, als wolle er die Zuschauer verschlingen, nicht zu erwähnen der ausgestopften Brust- und Bauchtheile und der künstlichen Dicke, — der dann unter der Larve bald mehr bald minder schreit, jambische Verse absingt und, was das Schimpflichste ist, auch die Unfälle Anderer nach vorgeschriebenen Weisen; der also nichts Eigenes hat als seine Stimme, indem alles Uebrige die Dichter gemacht haben" [11]).

„Vermuthlich hast du oft schon auf der Bühne jene tragischen Schauspieler gesehen, die nach Erfordern der Stücke bald als Kreonten und Priame, bald als Agamemnon erscheinen, gleich darauf aber auf Befehl des Dichters sich als Sklaven zeigen müssen, und nach

beendigtem Schauſpiel, ausgekleidet und ausgeſchuhet, armſelig und dürftig umherſchleichen, nicht mehr Agamemnon u. dgl. genannt, ſondern mit ihrem Namen, Polus ꝛc., der Schauſpieler" [12]).

„Jene (die Afterphiloſophen) ſind ganz den tragiſchen Schauſpielern ähnlich, die, wenn man ihnen die Larven und das mit Gold verbrämte Kleid abzieht, nur einen lächerlichen Reſt darbieten, einen um ſieben Drachmen zu dieſem Schauſpiel gedungenen Menſchen [13]).

„Sie ſind jenen Tragöden zu vergleichen, welche Könige vorgeſtellt haben, und wenn ſie das Theater verlaſſen, faſt immer Hunger leiden" [14]).

„Andere werden dich den tragiſchen Schauſpielern zugeſellen, die auf der Bühne einen Agamemnon, Kreon, oder gar Herkules vorſtellen, außer derſelben aber nach abgelegter Maske als Polus oder Ariſtodemus erſcheinen, tragiſche Miethlinge, die, wenn ſie durchfallen, ausgeziſcht und, beliebt es den Zuſchauern, ſogar gepeitſcht werden" [15]).

Das Schimpfliche des ſchauſpieleriſchen Gewerbes lag alſo hiernach Lucian's Ueberzeugung in der unbedingten Abhängigkeit vom Dichter und Publikum, und daß ſie nichts Eigenes hatten, als ihre Stimme.

Ariſtides, 129 nach Chr., ein heidniſcher Prieſter, räth, das Schauſpielen gänzlich aufzuheben, und beweiſet ausführlich, daß die Schauſpieler nicht den Beruf zu Lehrern, Aufſehern und Sittenverbeſſerern beſitzen (ſie müſſen alſo ſchon damals eine ſolche Forderung geſtellt haben!), daß ſie vielmehr ſelbſt verachtet, ihre Geſänge unkeuſch und ihre Mienen und Bewegungen ſchändlich ſind [16]).

Klemens Alexandrinus, 265 nach Chr., ging von dem Grundſatz aus, daß ein Spiel, wie das theatraliſche, nie als eine ernſte Sache betrachtet werden müſſe und indem er Beides, was auf dem Theater und unter den Zuſchauern vorging, als ſchändlich verwarf, macht er auf die durch das Theater erregten Leidenſchaften und deren Verderblichkeit aufmerkſam [17]).

Athenäus, 214 nach Chr., enthält mehre Stellen, welche eben ſo wenig von einer Hochſchätzung der griechiſchen Tragödie, als der Schauſpieler ſelbſt Zeugniß geben. Ich erinnere hier nur an die

Nachricht, daß jene Päderaſtie genannt, und ein ſchlechter Deklamator mit Steinen geworfen wurde [18]).

Philoſtrat, 230 nach Chr., bezeugt die Richtigkeit des Schauſpielers mit der Bemerkung, daß man jenen, der ſeine Bühnenrolle im Leben beibehalten wollte, wie einen Wahnſinnigen behandeln und mit Nieswurz und Mixturen zu Verſtand bringen müſſe [91]).

Im Allgemeinen kann ich wohl auch noch auf den Schluß der erſten Abhandlung zurückweiſen, welchem, wie dem Vorbemerkten zufolge, leicht zu entnehmen iſt, daß die Schauſpieler der Griechen in neuer Zeit oft mit Lobeserhebungen überhäuft ſind, von denen ſie im Leben nichts vernommen haben.

Dennoch war vom erſten Augenblick an die Stellung der römiſchen Schauſpieler weit niedriger und ſchimpflicher, und unter keinen Verhältniſſen haben ſie derſelben ſich entäußern können, vielleicht den einzigen Roscius ausgenommen.

Hier muß jedoch die Darſtellung der Atellaniſchen Spiele ausgeſchieden werden; denn in ihnen liegt klar der Beweis, daß ſelbſt von den Römern ſowohl die dargeſtellte Sache, als auch die darſtellende Perſon gar ſehr in Erwägung gezogen wurde. Jene Poſſenſpiele ohne eigentlichen Zuſammenhang (saturae, satyrae) wurden improviſirt und mit Witz und Laune von edlen römiſchen Jünglingen aufgeführt. Sie enthielten etwas Schöpferiſches und Selbſtſtändiges, und wenn von der einen Seite jene römiſche Jugend nicht geſtattete, daß die Hiſtrionen ſich damit befaßten [19]), ſo wurde in der Folge dieſe Gattung Spiele für ſo ehrenvoll gehalten, daß auch die Hiſtrionen, welche aus deren Darſtellung ein Gewerbe machten nicht, wie ihre anderen Kollegen, von den Zünften und Kriegsdienſten ausgeſchloſſen blieben [20]).

Für die höhere Tragödie und Komödie aber hatten bekanntlich die Römer weder Geſchick, noch Sinn; ſie bezogen vielmehr Alles auf bloße Schauluſt und Sinnlichkeit. Daher fand Terenz kein Publikum, und darum ſuchte Plautus, 227 vor Chriſtus, ſchon durch Zweideutigkeiten und Pöbelwitz den Beifall des Pöbels zu gewinnen [21]). Mit dem verſchlechterten Zuſtande der Sache verſchlechterte ſich auch

die Schätzung der Person, und so wird es erklärlich, daß es endlich für niedrig und unanständig, selbst für infamirend gehalten wurde, auf der Bühne zu erscheinen und dem Volke zum Schauspiel zu dienen [22]), wie dies zur Zeit des Cornelius Nepos, der 30 J. vor Chr. starb, thatsächlich der Fall war.

Geht man in der Zeitrechnung höher hinauf, so bietet sich im Munde Cicero's, 107 vor Chr., ein sogar für seinen Freund Roscius sehr niederdrückendes Urtheil dar; „er ist ein so großer Künstler, sagt er [23]), daß er allein würdig scheint, auf der Bühne gesehen zu werden, zugleich aber ein so trefflicher Mensch, daß er allein würdig scheint, sie nie zu betreten." Und wenn Cicero auch eingesteht, zuweilen im Schauspiel einige Erheiterung gefunden zu haben [24]), so billigt er doch andererseits die Geringschätzung desselben und bekennt ausdrücklich, daß ohne Liebe und Liebschaften, die Ursache eines jeden Leichtsinns und Lasters, die Komödie gar nicht bestehen könne [25]).

Ovid, 43 vor Chr., erklärt das Theater nicht nur für ein köstliches Jagdrevier zu Liebschaften, sondern schildert auch den schlüpfrigen Inhalt der Stücke, in welchen mannbare Jungfrauen, Matronen und Kinder und ein großer Theil des Senats anwesend sind, und ein ungeheurer Beifall erfolge, wenn die Geliebte den Ehemann prelle u. dgl., man sich auch an unzüchtige Worte und an viel Schändliches sonst noch gewöhne [26]).

Seneca, 3 nach Chr., schildert das Schauspiel seiner Zeit als unanständig und verderblich in seiner Wirkung auf die Theilnehmer, und wenn er von der ängstlichen Sorgfalt spricht, nur ja nicht den Namen irgend eines Pantomimen in Vergessenheit gerathen zu lassen, erinnert er unwillkürlich an die endlosen Theaterberichte heutiger Zeit und an die überall ausgehängten Kupferstiche der Histrionen [27]).

Valerius Maximus, 34 nach Chr., gibt zuförderst Nachricht, daß die Massilienser (Marseiller) den Besuch der mimischen Spiele ihrer unzüchtigen Vorstellungen wegen nicht gestatteten [28]), erzählt sodann, daß ein Römer, Sempronius Sophus, von seiner Frau sich scheiden ließ, weil sie ohne seine Erlaubniß das Schauspiel besucht hatte, und gibt endlich durch einen einzigen Zug die öffentliche Meinung über

den Schauſpieler ſelbſt kund. Nachdem er nämlich mehre Männer namhaft gemacht, die ſich durch Fleiß und Studium ausgezeichnet hatten, erwähnt er auch, daß Roscius jeden Geſtus vorher genau überdacht und eingeübt, bevor er denſelben öffentlich gezeigt habe, weßhalb dann die Schauſpielkunſt keine Ehre für ihn, ſondern er eine Ehre für ſie geweſen ſey. „Und darum, fügt Valerius bei, liebte ihn das Volk und die Großen behandelten ihn vertraulich. Das ſind die Früchte eines ausdauernden Fleißes, und daher mag ſich nicht unverſchämt die Perſon eines Hiſtrionen dem Lobe ſo ausgezeichneter Männer anreihen [29]."

Ohne Zweifel war die Meinung, welche die Römer von dem Gewerbe der Hiſtrionen hatten, die Urſache, weßhalb ſie nach Beendigung gewiſſer Schauſpiele verlangten, daß die Schauſpielerinnen ohne Kleider erſcheinen ſollten [30]. Denn die Behauptung, daß ſie dadurch vielleicht den Eindruck auszulöſchen beabſichtigten, den ihre verſchleierten Reize hervorgebracht haben konnten, widerſtreitet durchaus dem ſinnlichen Charakter der Römer. Auch würde dieſes Entblößen, welches ſchon zur Zeit des Cato, 234 vor Chr., ein alter Spaß war, bei einer moraliſchen Tendenz weder den Cato beſtimmt haben, das Schauſpiel zu verlaſſen, um nicht das Volk in ſeinem Vergnügen zu ſtören, noch für das Volk eine Veranlaſſung geweſen ſeyn, ſich zu ſchämen, in Gegenwart des Cato das Entblößen zu verlangen [31].

Unter den römiſchen Kaiſern nahm die Sittenloſigkeit der Schauſpieler ſehr ſchnell zu und äußerte ſogar ihren Einfluß ſehr deutlich auf den Charakter des Volks. Die Wechſelwirkung iſt hier auch niemals zu verkennen und alle Beſchränkungen oder Strafgeſetze verfehlen daher ihren Zweck. Oft ſtanden dergleichen Geſetze mit dem Betragen Jener, von welchen ſie ausgingen, in offenem Widerſpruch. Selbſt der Kaiſer Auguſtus iſt von dieſem Vorwurf nicht freizuſprechen; denn als Dictator hatte er einen römiſchen Ritter, Laberius, gezwungen, öffentlich als Mime aufzutreten, wiewohl das ſceniſche Gewerbe mit Verluſt der bürgerlichen Rechte gebrandmarkt war und er denſelben durch eine Ertheilung des ritterlichen Ringes von Neuem daher auch nicht mehr in der öffentlichen Meinung herſtellen konnte [32].

Dann aber wollte er ſpäter doch wieder die ſittliche Aufführung der Schauſpieler befördern. Er ließ demnach den Hiſtrionen Stephanion, weil er ſich von einem als Knabe verkleideten Mädchen hatte bedienen laſſen, auf drei öffentlichen Theatern in Rom peitſchen; den Pantomimen Hylas einer frechen Vorſtellung wegen gleichfalls öffentlich züchtigen; den Pylades aus Rom und Italien verweiſen, weil er auf einen ihn ausziſchenden Zuſchauer mit dem Finger hingewieſen und ſo dieſen bemerkbar gemacht hatte; er entfernte die Frauen von dem Schauplatz der Athleten und verordnete noch manches Gute; allein er hob dennoch auch das den Prätoren und Aedilen zuſtehende Recht wieder auf, „nichtswürdige Hiſtrionen mit Peitſchenhieben züchtigen zu laſſen“ [33]).

Juvenal, 89 nach Chr., macht in ſeinen Satyren eine furchtbare Schilderung von der Liederlichkeit der römiſchen Weiber und der Hiſtrionen [34]). Von dieſen lernten jene Wolluſt und Ausſchweifung, und brachten dafür ihr ganzes Vermögen zum Opfer. An einer anderen Stelle macht er dem römiſchen Adel den Vorwurf, daß derſelbe nach verpraßtem Vermögen Schauſpielerei treibe [35]), und in Beziehung darauf bemerkte Bisciola, daß die Wohnungen der Schauſpieler wie die Vorzimmer der Großen beſucht geweſen und Ritter und Senatoren mit ihnen Arm in Arm öffentlich durch die Stadt gegangen ſind [36]).

Unter ſolchen Umſtänden darf es nicht befremden, daß Hiſtrionen, Mimen und Tänzer ungeheuer ſich mehrten, immer ausgelaſſener erſchienen und als die unter Tiberius gegen ſie ergangenen beſchränkenden Geſetze ohne Wirkung blieben, ja ſogar öffentliche Unordnungen und Unruhen entſtanden, ſie aus Rom vertrieben und die Theater geſchloſſen wurden [37]). Allein ſchon waren Privathäuſer das Aſyl der Pantomimen geworden, und als Caligula die Theater wieder eröffnete, zugleich auch die Hiſtrionen eine verdorbene ſchändliche Truppe. Ihre Verworfenheit mußte indeß ſich noch vergrößern, da Caligula ſelbſt einem Tragöden gleichſam nachſang und nachſpielte, aus eigenem Entzücken häufig und öffentlich den Pantomimen M. Lepidus Mneſter küßte und mit eigener Hand denjenigen peiſchte, der während ſeines Tanzes irgend ein Geräuſch verurſacht hatte [38]); als ſie ferner unter Nero zwar abermals vertrieben, doch bald zurückgerufen, den Patri-

ziern vorgezogen, von römiſchen Matronen geliebkoſet und theuer bezahlt [39]), unter Vitellius zu Regierungsgeſchäften gebraucht [40]), von Veſpaſian mit großen Geſchenken überhäuft [41]), von Domitian mit der Ausübung ihrer ſogenannten Kunſt auf Privathäuſer angewieſen [42]), von Trajan aber wieder auf die Bühne gerufen [43]), und von Heliogabalus zu den höchſten Ehrenſtellen befördert, zu Prokuratoren in den Provinzen, zu Befehlshabern des Kriegsheeres ernannt wurden [44]).

Die öffentliche Meinung konnte jedoch durch dergleichen Erſcheinungen nicht irregeführt werden. Außer dem Urtheil der angeführten Schriftſteller läßt ſich nämlich noch ein anderer Beweis in jenen zerſtreuten Vorſchriften auffinden, welche ſich auf die Perſon und das Gewerbe der Hypokriten und Hiſtrionen beziehen. Ich theile ſie nachfolgend mit, indem ich zugleich die Priorität der Zuſammenſtellung für mich in Anſpruch nehme.

I. Das Hauptverdienſt, oder eigentlich das einzige Verdienſt des Hiſtrionen beſteht in der Stimme. Er hat daher auf die Erhaltung derſelben alle mögliche Sorgfalt zu verwenden und zu dieſem Behufe, wie zur Verhütung von Ausſchweifungen, ſich ohne Widerrede einer künſtlichen Vorrichtung zu unterwerfen [45]).

II. Die Schauſpieler unterſcheiden ſich theils durch ihren Rang, theils durch ihr Geſchäft.

1. Dem Range nach erſcheinen ſie als:
   a) Hofſchauſpieler,
   b) Privatſchauſpieler, und
   c) reiſende (gaſtirende) Schauſpieler [46]).
2. Dem Geſchäft nach als:
   a) erſte,
   b) zweite und
   c) dritte Rollenſpieler [47]).

III. Der zweite oder dritte Rollenſpieler iſt überall dem erſten untergeordnet; er darf ſich daher nicht hervordrängen und auf Koſten von Jenem ſich geltend machen wollen [48]).

IV. Der Dichter allein kann dieſe Geſchäftsordnung aufheben;

denn auf sein Geheiß muß auch der König- und Heldenrollen-Spieler augenblicklich als Sklave erscheinen [49]).

V. Dem zufolge haben Hypokriten und Histrionen, als solche, keine Rechte.

VI. Der Histrio hatte in Ausführung seines Geschäftes folgende Obliegenheiten:

1. Bei seinem Erscheinen auf der Bühne muß er um nachsichtsvolles Gehör bitten und mit gebogenem Knie und ehrfurchtsvoller Handbewegung, wenn ein Wettstreit Statt gefunden, die richterliche Entscheidung erwarten [50]).
2. Er muß während des Agirens mit einer Art von Beinkleid versehen seyn, damit nicht zufällig eine unanständige Entblößung sichtbar werde [51]).
3. Er ist verpflichtet, auf den Einsager (Souffleur) und auf den Musikdirektor zu achten [52]).
4. Er darf in eigener Angelegenheit nichts auf dem Theater vortragen, sondern sein schriftlich eingereichtes Gesuch wird vom Aedil öffentlich verlesen [53]).
5. Es ist ihm streng untersagt, auf der Bühne sich zu schneuzen, auszuspucken, den Schweiß mit dem Arme wegzuwischen, aus Ermüdung sich niederzusetzen und den Krummstab aus der Hand fallen zu lassen [54]).
6. Er hat sich den mißfälligen Aeußerungen der Zuschauer über sein Spiel geduldig zu unterwerfen [55]).

VII. Der Histrio hat sein Kostüm nicht zu wählen; jede Rolle hat vielmehr schon ihre vorgeschriebene Kleidung und ihre Maske, und weder an jener noch dieser ist etwas zu ändern [56]).

VIII. Darum muß er auch zufrieden seyn, wenn das Innere des Kostüms aus zusammengeflickten Lumpen besteht; denn es genügt vollkommen, äußerlich anständig oder reich zu scheinen [57]).

IX. Dieses Kostüm besorgte bei den Griechen der Chorführer, bei den Römern später der Aedil [58]).

X. Die Belohnung der Histrionen bestand, in dem

1. bedungenen Lohn;

TAYLOR INST. OXFORD

2. Beifall durch Händeklatſchen;
3. Zurufen und Zujauchzen; in
4. Kränzen, großen und kleinen Geſchenken; in
5. Kronen, Bildniſſen, Statuen und Inſchriften [59]).

XI. Strafen werden gegen die Hiſtrionen verhängt

1. Von der Obrigkeit: Peitſchen- oder Ruthenhiebe
   a) für unanſtändigen oder liederlichen Lebenswandel,
   b) für ſchlechtes Spiel [60]).
2. Von den Zuſchauern, wenn die Rollen ſchlecht ausgeführt waren, wurden ſie
   a) ausgeziſcht, ausgepocht, ausgekräht;
   b) mit Steinen geworfen, vom Theater weggejagt, wohl auch gepeitſcht [61]).

XII. Der Schauſpieler hat nur ſo lange Geltung, als er auf der Bühne ſteht. Sein Glanz erliſcht mit der ausgeſpielten Rolle; nicht mehr König oder Held erſcheint er unterm eigenen Namen, armſelig und niedrig, meiſt hungrig, ein lächerliches Ding, ein theatraliſcher Poſſenreiſſer, ein Taglöhner, ein Menſchlein um ſieben Drachmen gedungen [62]).

Man begreift leicht, daß ein ſolchen Verhältniſſen und Beſtimmungen unterworfenes Geſchäft durch einzelne Auszeichnungen nicht gehoben werden konnte, indem dieſe entweder in einer perſönlichen Vorliebe der Mäcene, oder in dem Streben nach augenblicklicher Volksgunſt ihren Grund hatten [63]). Die üble Meinung und die Verachtung, welche den Schauſpieler und ſein Gewerbe trafen, ſind demnach nicht erſt, wie man irriger Weiſe glaubt und vielfältig behauptet, nach der Einführung des Chriſtenthums entſtanden. Das Chriſtenthum übernahm ſie bereits als vorhanden. Es geſchah auch weder von Seite der Perſon noch der Sache das Geringſte, wodurch die Verachtung hätte gemindert werden können, und wenn man das Alles zuſammenfaßt, dann gelangt man auch zu der beſtimmten Ueberzeugung, daß jene ſpäteren, oft angefochtenen Geſetze der Kaiſer Theodoſius und Juſtinian rückſichtlich der Hiſtrionen eine natürliche, ja nothwendige Folge der öffentlichen Meinung geweſen ſind.

Die Beweiſe ergeben ſich nämlich aus den Berichten verſchiedener Schriftſteller über die Beſchaffenheit der Perſonen und Sachen in den jenen Geſetzen vorhergegangenen Jahrhunderten, deren einige hier eine Erwähnung finden ſollen.

Tertullian, 149 nach Chr., nennt die Theater „Häuſer der „Venus und des Bacchus, Schulen der Unſittlichkeit und der Unzucht," nicht etwa aus übertriebenem Eifer, ſondern auf Thatſachen geſtützt. Dieſen Umſtand muß man bei den Ausſprüchen der Kirchenväter und anderer gleichzeitiger Schriftſteller nicht aus den Augen verlieren. In ſolcher Beziehung erwähnt er auch der ſchmäligen Sitte, daß die Hiſtrionen nach beendigtem Schauſpiele ſtatt eines Intermezzo von beſtellten Leuten ſich beohrfeigen ließen, wobei ihnen Lebensmittel u. dgl. zugeworfen wurden. Dieſer Gebrauch fand noch 200 Jahre ſpäter Statt, denn Arnobius und Sidonius Apollinaris ſprechen ebenfalls davon [64]).

Cyprian, 200 J. nach Chr., ſagt ganz beſtimmt, daß die Mimen Ehebruch und Unzucht lehren, und manche keuſch in das Theater gekommene Matrone verdorben aus demſelben zurückkehre [65]).

Minutius Felix, gegen Ende des dritten Jahrhunderts verwirft die Schauſpieler aus gleichen Grunde, weil nämlich der Mime den Ehebruch lehrt oder ihn vorzeigt, und ſo erklärt ſich, weshalb die Synode zu Elvira (305 nach Chr.) verordnete, daß, bevor ein Mime Chriſt werden könne, er zuvor ſein Gewerbe aufgeben müſſe und keine Chriſtin einen Schauſpieler heirathen ſolle bei Strafe der Excommunication u. ſ. w. [66]).

Lactantius, 330 nach Chr., urtheilte eben ſo, und konnte nicht anders urtheilen; denn in der Komödie ſeiner Zeit war Schändung der Jungfrauen und Liebesgeſchichte der Buhlerinnen der gewöhnliche Inhalt; die Tragödie brachte Verbrechen aller Art zum Vorſchein, die Schauſpieler machten unzüchtige Bewegungen und der Mime reizte durch ſeine Veranſchaulichung des Ehebruchs denſelben thatſächlich zu begehen [67]).

Selbſt Julian, der Apoſtat, 331 nach Chr., verſichert, daß alle ſeine Mühe das Theater zu verbeſſern fruchtlos geweſen ſey und

verbietet daher den heidnischen Priestern, sich den schändlichen Schauspielern auf dem Theater weder zu nähern, noch sie in ihre Häuser aufzunehmen [68]).

Chrysostomus, 347 nach Chr., macht eine furchtbare Schilderung von den Histrionen-Banden seiner Zeit, die nur mit Schimpfreden und wollüstigen Auftritten die Zuschauer unterhielten, wo Schauspielerinnen nur leicht bekleidet erschienen, oder zum großen Vergnügen der Zuschauer Buhlerinnen nackt in künstlichen Teichen auf dem Theater herumschwammen [69]).

Augustinus, 354 nach Chr., gesteht ebenfalls, viel Schädliches in den Schauspielen gesehen zu haben und verwirft sie durchgängig [70]).

Der heidnische Erzpriester Arsacius, 360 nach Chr., setzte Schauspielhäuser und Trinkhäuser in eine Klasse, und ermahnte keine Schauspiele zu besuchen [71]).

Salvianus, 395 nach Chr., schildert die Unsittlichkeit der Schauspiele und hält es für ein großes Sittenverderben, daß alle Laster und Verbrechen nicht nur auf der Bühne dargestellt, sondern auch mit Beifall gesehen werden [72]).

Isidorus, der Pelusiote, behauptet, daß Schauspiele gar nicht den Zweck haben können zu bessern, weil, wenn die Menschen wirklich durch das Schauspiel gebessert würden, die Kunst des Schauspielers zu Grunde gehen müßte. Dieser Grund ist zwar nicht durchgreifend, allein der Widerwille war gerecht, denn auch zu seiner Zeit unterschied sich das Theater in keinem Falle von dem Hurenhause [73]).

War solchergestalt nicht die Synode von Karthago (398) berechtigt, Diejenigen zu excommuniciren, welche an einem Festtage, mit Vernachlässigung des Gottesdienstes, das Theater besuchten, oder die zu Arles (314 und 412), den Komödianten von aller Gemeinschaft mit der Kirche auszuschließen? — Und bestimmte nicht die erwähnte Beschaffenheit der Schauspiele und Schauspieler ganz folgerecht die Beschaffenheit der kaiserlichen Gesetze (v. Jahr 438 und 534)?

Nach dem Prätorianiſchen Recht wurden nämlich für ehrlos erklärt, die zur Ausübung der Schauſpielkunſt die Bühne betraten [74]). Das Juliſche und Papiſch-Popäiſche Geſetz verbot den Senatoren, ihren Söhnen und Enkeln, auch Urenkeln die Ehe mit einem Frauenzimmer, welches ſelbſt, oder deren Vater oder Mutter die Schauſpielerei getrieben hatte. Ein gleiches Verbot traf die Töchter und ihre Kinder in Beziehung auf die Ehe mit einem Schauſpieler [75]). Der Theodoſianiſche Codex ſtellt die Schauſpielkunſt und ein ſchändliches Gewerbe eben ſo an einander, wie eine Schauſpielerin und eine Hure [76]). Das Juliſche Geſetz, verordnet, daß eine Frau, welche der Strafe des Ehebruchs zu entgehen, Hurenwirthſchaft treibt, oder ſich zum Schauſpielen verdingt, dennoch von der Strafe nicht befreit ſeyn ſoll, und ebendaſelbſt [77]) wird dem Mann erlaubt den Ehebrecher zu tödten, wenn er ihn im Hauſe auf dem Ehebruch ertappt und derſelbe ein Hurenwirth oder ein Schauſpieler, ein Tänzer, Sänger oder Sklave geweſen iſt; und nach einem anderen Geſetz ſollte ſogar ein Soldat, der Schauſpieler oder Sklav geworden, am Leben geſtraft werden [78]).

Es war ferner eine geſetzliche Scheidungsurſache [79]), wenn die Frau ohne Erlaubniß des Mannes oder wider ſeinen Willen das Theater beſuchte, und ein geſetzlicher Enterbungsgrund [80]), wenn Kinder dem Willen der Aeltern entgegen ſich dem Theater gewidmet hatten. Frauenzimmer, welche für Geld mimiſche oder andere körperliche Gauklerkünſte trieben, durften die Kleidung geiſtlicher Jungfrauen nicht anlegen, und weder in öffentlichen Säulenhallen, noch an Orten, wo die Bildniſſe der Kaiſer ausgeſtellt wurden, ſollten Abbildungen der Pantomimen oder nichtswürdiger Hiſtrionen geduldet, vielmehr fortgeſchafft und für immer dem Circus oder dem Vorgrunde der Bühne zugewieſen bleiben [81]).

Damit es aber auch im ſechsten Jahrhundert der chriſtlichen Zeitrechnung an einem Beiſpiele der Uebertretung ſelbſteigener Geſetze nicht fehle, ſehen wir Juſtinian Bett und Lorbeer mit der mimiſchen Tänzerin Theodora theilen. Sie iſt die **reverendissima Justiniani a deo data conjux** [82])!

Niemand, der den Gang des römiſchen Schauſpielweſens kennt, wird wohl behaupten, daß die nachtheilige Meinung über daſſelbe ſich

aus einem herrſchenden Vorurtheil oder aus Fanatismus entwickelt habe; denn überall boten ſich triftige Gründe dar zur Unterdrückung ſcham- und ſittenloſer Gaukeleien. Es bedurfte aber, wie auch anderweit bereits bemerkt iſt, noch einer äußeren Veranlaſſung zu ihrem Untergang und ein ſolcher fand ſich in dem Eindringen und in den wiederholten Verheerungen kriegeriſcher Völker. Sie verſchwanden größtentheils mit dem ſiebenten Jahrhundert und als zwiſchen dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert die Myſterien gleichſam an ihre Stelle traten, wird auch ihrer verderblichen Folgen nur beiläufig noch gedacht [83]).

Anmerkungen.

*) Bei Polus und Ariſtodemus iſt nach Lucian's Aeußerungen wohl Beides nicht der Fall geweſen. Satyrus gab dem Demoſthenes den Rath, Kieſelſteine in den Mund zu nehmen und ſo im Reden ſich zu üben, um ſeine ſtammelnde Sprachweiſe zu beſeitigen.

[1]) Isocrat. scripta. Basil. 1587, orat. de pace, p. 382.

[2]) Plato de republ. Lib. II. p. 377, 378. Edit. Stephani, Lib. VII. de legib. et al.

[3]) De republ. II.

[4]) Probl. Sect. XIX. cfr. Gellius, Noct. Att. XX. 4

[5]) Demosth. Orat. pro corona, et de facta legat.

[6]) Ejusd. orat. contra Timarchum.

[8]) In Trin. prot. 18.

[8]) Philo de agricult. Basil. 1558. T. I. p. 271. de judic. T. II. p. 976.

[9]) Josephus, Archaeol. XII. 6.; XV. 8. — Eichhorn, de re scenica Judaeorum, in den neuen Abhandlungen der gelehrten Geſellſchaft zu Göttingen 1811 und 13. Vol. II.

[10]) Plutarch. de gloria Atheniens.

[11]) Lucian. de saltat. T. II. p. 284. Edit. Reiz.

[12]) Id. Necyom. T. I. p. 479. Edit. Reiz, (ypo tu poietu kekeleumenos; auf Befehl des Dichters).

[13]) Id., Navig. T. III. p. 279. Ed. cit.

[14]) Icaromenip. T. II. p. 786. 787.

[15]) Id., de merced. conduct. T. I. p. 712. 713.

[16]) Aristides, Opp. omn. T. I. p. 504 — 512. Edit. Sam. Jebb. Oxon. 1722.

[17]) Clem. Alex. Paedag. III. 11. p. 297 seq. Ed. Potter.

[18]) Athen. Deipnosoph. Lib. VI. 11. c. p. 441. Ed. Schweigh. »wo Polyktor zu einem Freunde ſagt: wie, du verſprichſt mir ſo wenig Steine zu meinem Hausbau, da ich mir doch weit mehr aus dem Theater holen kann? denn neulich wurde ich bei einem Probeſtücke meiner Kunſt mit einem wahren Steinregen begrüßt.«

[19]) Philost., de vita Apollon. Tyan. p. 214. Ed. Paris. 1608. Anderthalbtauſend Jahre ſpäter verlangten Clairon und Iffland das Gegentheil, nämlich daß der Schauſpieler auch im Leben eine theatraliſche Haltung ſich aneignen ſollte.

[20]) Livius, Histor. VII. 2., cfr. Valer. Maxim. II. 4.

[21]) Plaut., Prolog. in Casinoe:

Ea invenietur et pudica et libera
Ingenua Atheniensis, neque quidquam stupri —
Faciet profecto in hac quidem comoedia;
Mox hercle vero post, transacta fabula,
Argentum si quis dederit, ut ego suspicor,
Ultra ibit nuptum etc;

zu derlei Rollen wurden nämlich feile Dirnen verwendet; dann: Prol. Pronuli, das Edikt des Hiſtrionen-Direktors:

»Scortum exoletum ne quis in proscenio — sedeat, etc., cf. Samuel Petiti Miscellaneor Libri IX. Paris 1630. Lib. II. c. 4.

[22]) Cornel. Nepos, Praefat. in exc. Impp. vitas, in scenam vero prodire et populo esse spectaculo nemini in iisdem (Graeciae) gentibus fuit turpitudini, quae omnia apud nos partim infamia partim humilia atque ab honestate remota ponuntur.

[23]) Cicero, pro Quintio, c. 25.

[24]) Id., de offic. I. 29. Orat. pro Muraena. c. 19.

[25]) Id. Epist. ad familiar. VII. 1.; Quaest. tuscul. IV. 32, »o praeclaram emendatricem vitae poeticam, quae amorem flagitii et levitatis auctorem in concilio deorum collocandum putet; de comoedia loquor, quae si haec flagitia non probaremus nulla esset omnino.«

[26]) Ovid. de arte amatoria, I. 89. seqq.

Haec (theatra) loca sunt voto fertiliora tuo,
Illic invenies, quod ames, quod ludere possis,
Quodque semel tangas, quodque tenere velis etc.

Trist. II. 495 seqq.

Si scripsissem mimos obscoena jocantes
Qui semper ficti crimen amoris habent — —
Cumque fefellit amans aliqua novitate maritum
Plauditur et magno palma favore datur etc.

und zum Auguſt ſagt er: — luminibus tuis
Scenica vidisti laetus adulteria.

[27]) Seneca, Quaest. Lib. VII., »ne cujus Pantomimi nomen intercidat,«

und Epist. 29, »wenn dich auch alle Weiber und Knaben der Stadt preisen, muß ich doch Mitleid mit dir haben, denn ich weiß quae via ad istum favorem ferat.«

28) Valer. Max, II. 6. 7. »quorum argumenta majore ex parte stuprorum continent actus, ne talia spectandi consuetudo etiam imitandi licentiam sumat,« und VI. 3. 12.

29) Id. VIII. 7. »praeter quae tantorum virorum laudibus non impudenter se persona histrionis inseruit.«

30) Mercier, neuer Versuch über die Schauspielkunst ꝛc; Signorelli, Geschichte der Schaubühnen. Bd. 1. S. 293. u. s. w.

31) Valer. Max. Lib. II. c. 10. Es geschah dies an den Festspielen der Flora, als in Gegenwart des Cato populus postulare erubuit, ut mimae nudarentur, nach der Entfernung desselben aber revocavit populus priscum morem jocorum. Dieses Entblößen der Schauspielerinnen erfolgte auf ein Zeichen mit der Tuba, wie Lactant. Inst. Lib. I. berichtet, und daher sagt auch Juvenal (Satyr. 6.) spottend: »dignissima prorsus florali matrona tuba.«

32) Hist. univers. des theatres, T. 71. p. 217; Schlegel's Vorlesungen Th. 2. S. 11. Sogar Cicero, der leidenschaftliche Freund des Roscius, ließ dem gekränkten Laberius den Abstand von sich dadurch fühlen, daß er ihm im Theater spöttisch einen Platz neben sich verweigerte, welches offenbar seinen Grund in der öffentlichen Meinung hatte. Nahm doch auch Horaz keinen Anstand, die Mimen den Quacksalbern, Bettlern und Huren gleichzustellen. (Satyr. I. 2.)

33) Sueton. in August.; und Tacitus, Annal. Lib. I. 2. 77.

34) Juven. Satyr. 3. 6. 10., insbesondere Satyre 6. Vers 73.: Solvitur magno Comoedi fibula — pretio; wobei Comelinus bemerkt: Utebantur fibula Comoedi et Tragoedi, ut a coitu temperarent, ne eo raucesserent, sed mulieres in vetitum nitentes hos ad coitum magno pretio conducebant, und daher sagt auch Martial: (Satyr. XIV. 215).

Dic mihi simpliciter Comoedis et Citharoedis
Fibula quid praestat? — Carius ut futuant.

35) Id. Satyr. VIII. Diese Vergeudung des Vermögens erhielt sich durch Jahrhunderte (wohl in einzelnen Fällen bis auf die jüngste Zeit). Vrgl. Ambrosii Serm. 81., und Vopiscus in Lipsii Opp. T. II. de magnit. roman. Lib. 2. c. 11. p. 407, »Messala matris tunicam dedit mimae, lacernam patris mimo, et recte si aviae pallio aurato et purpurato pro syrmate tragoedus uteretur.«

36) Lel. Bisciolae horar. subsecivar. p. 1432. c. 5. Lib. IX. Ed. Ingolst. 1611, »tanta erat orta licentia histrionum in urbe, ut et vestibula eorum, quasi principum, frequentarentur, et non modo equites verum etiam senatores illorum adhaererent lateri per urbem euntium et assectarentur.

[37]) Tacitus, Annal I. 77, »ne domos pantomimorum Senator introiret, ne egredientes in publicum equites romani cingerent (ſ. Note 36), aut alibi quam in theatro spectarentur,» alſo nicht in Privat- oder Landhäuſern. Und Annal. IV. 14., XIV. 20., XV. 32; Sueton. in vita Tiberii c. 34, 35, wo die geherrſchte Sittenverderbniß mit grellen Farben geſchildert wird. Vrgl. auch Dio Cass., Lib. 58.

[38]) Sueton. in Caligula, c. 54, „canendi ac saltandi voluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem spectaculis temperaret, quo minus et tragoedo pronuntianti concineret et gestum histrionis quasi laudans vel corrigens palam effingeret;» und c. 50, »Mnesterem pantomimum etiam inter spectacula osculabatur, ac si saltante eo vel leniter obstreperet detrahi jussum manu sua flagellabat. Solche Züge zählt der Geſchichtſchreiber als Zeichen des Wahnſinns auf.

[39]) Siehe oben Not. 34. Ferner Sueton. in Neron. c. 26. Er ſelbſt nahm an den Aufſtänden im Theater Theil, war Urheber und Zuſchauer in einer Perſon, signifer simul et spectator, und warf, wenn es zum Handgemenge gekommen war, den Leuten Steine u. ſ. w. an den Kopf. Tacitus, Annal. Lib. XIV. c. 14. 15: „foedum studium illi fuit cithara ludicrum in modum canere, ratusque dedecus amolliri si plures foedasset, nobilium familiarum posteros egestate venales (zuweilen mit donis ingentibus) in scenam deduxit.» Es war alſo ein großer Schimpf, die Bühne zu betreten, und Nero mußte Beſtechung und andere Mittel anwenden, um theatraliſche Gehülfen zu finden. Die Folgen äußerten ſich jedoch ſchnell, denn „inde glissere flagitia et infamia, nec ulla moribus olim corruptis plus libidinum circumdedit quam illa colluvies (Geſindel) u. ſ. w.» — Endlich betrat er ſelbſt die Bühne und warb um den Preis, ſich allen Theatergeſetzen unterwerfend, obgleich der Senat zur Abwendung dieſer Schande (ut dedecus averteret) ihm in Voraus den Preis zuerkennen wollte. (Lib. XVI. c. 4.) Daher ſagt Eutrop., Breviar. hist. rom. Lib. VII. c. 14, »ad postremum, Nero, se tanto dedecore prostituit, ut saltaret et cantaret in scena citharoedico habitu et tragico.» Die Größe dieſes Vorwurfs erhellet daraus, daß demſelben unmittelbar vorhergeht: infinitam partem senatus interfecit, bonis omnibus hostis fuit, und dann nachfolgt: parricidia multa commisit. —

[40]) Sueton. in Vitell. c. XI. „primus exsultans etiam plausit» als auf ſein Verlangen der Citharift neronianiſche Geſänge anſtimmte, und c. XII. „magnam imperii partem non nisi consilio et arbitrio vilissimi cujusque histrionum et aurigarum administravit.» Und ſelbſt Domitian, von welchem Sueton (c. 7.) doch meldet: »interdixit histrionibus scenam, intra domum quidem exercendi artem jure concesso,» was, beiläufig geſagt, die Sache wahrlich auch nicht verbeſſerte, ſchickte, beleidigt durch eine Satyre Juvenal's in Paridem pantomimum, ſeinen Liebling,

den achtzigjährigen Dichter zur Strafe an das äußerſte Ende Aegyptens, weshalb ihn Sidonius ganz treffend histricus exsul nannte.

41) Sueton. in Vespas. XIX. „Apollonari tragoedo quadraginta, Terpno Diodoroque citharoedis ducena, nonnullis centena, quibus minimum quadragena sestertia super plurimas coronas aureas dedit.

42) Id in Domit. VII.; vide notam 40.

43) Plinius, Paneg. in Traj.; er tadelt es aber zu gleicher Zeit bitter, daß der Kaiſer in senatu a consule et in scena ab histrione geprieſen werde, mit dem Zuſatze: »non te, Trajane, haec brevis et pudenda praedicatio colit,« und daß, wo größere Werke für den Ruhm des Monarchen ſprechen, der Hiſtrio ſchweigen muß.

44) Herodian. Histor. Libri VIII. Edit. Edinb. 1724, in Libro V. 19. pag. 216. (in latein. Ueberſetzung) »— provectus est, ut omnes scenicos artifices ac theatricos ad maximas imperii dignitates promoveret — alium a scena juventuti, alium senatui, alium etiam equestri ordini proposuit. Aurigis item et comoedis mimorumque histrionibus maxima imperii munera demandabat.« Da konnte es freilich an Glück und Segen nicht fehlen!

45) Lucian. de saltat. T. II. p. 284. Ed. Reiz.; Salmasii exercitt. Plinian. ad Solinum, p. 541. Ed. Paris. 1629. „ad vocem conservandam venere abstinebant, ideoque fibulam praeputio imponebant. Die Operation ſelbſt beſchreibt Celsus de medic. Lib. VII. c. 25. sectio 3.

46) Philostr. in vita Apollon. Tyan. V. 10; Quintil. Institut. rhet. Lib. III.; Lipsius, Saturnal. serm. T. II. Lib. 2. p. 529. Ed. Amstel. 1637.; Chrysost. Orat. 23. p. 396. Edit. Lutet.; Jul. Lamprid. Spartianus, in vita Hadriani c. 19. bemerkt: „histriones aulicos publicavit.« Carpzov. 1. c. p. 105—6. glaubt, histriones privati wären geweſen die ex familia servili domini, qui in conviviis gesticulati et inter amicos essent; publici, qui in orchestra et in conspectu universi populi praefigurassent. Die Erklärung iſt nicht übel; dann wäre aber publicus mit aulicus gleichbedeutend, was kaum zu erweiſen ſeyn dürfte.

47) Die griechiſche Benennung war Protagonistai und Protologoi, lat. primarum partium actores, ſie traten aus der mittleren Thür auf das Theater; Deuteragonistai, Deuterologoi, lat. secundarum partium, ſie traten aus der Thüre rechts; Tritagonistai, Tritologoi, latein. tertiarum partium actores, die aus der Thüre links traten. Ihrem Geſchäft nach waren in ſo fern die Schauſpieler ſchon beim Auftreten zu erkennen. Cfr. Aristotel. Poet. 4.; Terent. in Phorm.; Horat. Lib. I. epist. 18. »partes tractare secundas;« Plautus in Captivis „nunc secundas agis mihi;« Pollux, Onomast. IV. 19; Menander apud Scholiastem Euripidis Hippolit. v. 426;

Est primus adulator, secundus est
Calumniator, Invidus sed pessimus (Edit. Barnes.);

Demosthen., orat. de corona, welcher den Aeſchines zur dritten Klaſſe rechnet; Valer. Maxim IX. 14.

48) Cicero in Verrem II. »ut in actoribus graecis fieri viderunt saepe illum, qui est secundarum aut tertiarum partium, cum possit aliquando clarius dicere quam ipse primarum, multum submittere voce, ut ille princeps quam maxime excellat.» Das ſollten ſich unſere Schauſpieler merken, die auch in den kleinſten Rollen glänzen, d. i. etwas daraus machen wollen, was einer erſten Rolle gleich ſteht. — Lel. Bisciolae horar. subseciv. Lib. IX. c. 5. p. 231. Ingolst. 1611. »ut appareat, eos cedere primario histrioni et eum agnoscere et vereri ut superiorem.» Iust. Lipsius ad philos. stoicam Lib. II. dissert. 6. »non est penes histrionem, eam sibi eligere sumereque personam, quae ipsi placet, quum imperatori potius histrico, ut Plautus loquitur, partes cuique dare competat;» cfr. Epicteti Enchirid. c. 59.

49) Lucian. Necyomant. T. I. p. 479. Ed. Reiz.

50) Nach Dio bediente Nero ſich des (ohne Zweifel gebräuchlichen) Sprüchleins: »domini mei libenter me audite!» Tacit. Annal. XVI. c. 4. p. 691. Edit. Gronov. 1721. »et postremo flexus genu et coetum illum manu veneratus sententias judicum operiebatur ficto pavore. Be anderen Hiſtrionen muß alſo der pavor wohl verus geweſen ſeyn. Und in einem alten Epigramme heißt es von einem Pantomimen:

Ingressus scenam populum saltator adorat
Solerti pendet prodere verba manu.

cfr. Sueton. in Neron. p. 50. Ed. Burmanni, Amstel. 1736.

51) Cicero de off. Lib. I. 36. »scenicorum quidem mos tantum veteri disciplinae verecundiam, ut in scenam sine subligaculo prodeat nemo; verentur enim ne si quo casu evenerit, ut corporis partes quandam aperiantur, adspiciantur non decora.

52) Plutarch. de reipubl. gerend. praescript. p. 241. Vol. IX. Lipsiae, 1778.

53) Dio, Lib. 58.; Math. Raderi ad Martial. Epigg. Libr. II. Comment. pag. 188. Ingolst. 1611. „ipsis loqui non fas erat.»

54) Sueton. in Neron. c. 24. „in certando vero ita legi obediebat, ut nunquam excreare ausus,» wobei Caſaubon bemerkt: „haec reverentia praestabatur ab histrionibus tanquam templo.» — Tacit. Annal. XVI. 4. „cunctis legibus obtemperans, ut nulla oris aut narium excrementa viserentur.» Damit iſt auch die Stelle im Athenaeus, Lib. X. p. 453. Ed. Casaub. 1657 in Verbindung zu bringen, in welcher es nach der lateiniſchen Ueberſetzung heißt: »Sosiphones poeta Cephisoclem histrionem maledictis incessens et eum tanquam »eurresomon» (cui multa pituita ex ore fluebat) accusans, in tua, inquit

femora lapidem jacerem, nisi vererer, circumstantes adspergere.» Zu unſerem Leidweſen mußten wir aber noch im Jahre 1810 in einem Circular Iffland's Folgendes leſen: »Es iſt ſo ſehr vergeſſen worden, welche Achtung man dem Publikum ſchuldig iſt, daß man nicht ſelten die Schauſpieler auf der Bühne ſich räuſpern hört und nicht nur auswerfen ſieht, und zwar geradezu in die Couliſſen oder in ihr Taſchentuch, oder auch wohl vor ſich hin. Aber woher kommt ſolche Unart? Von dem Mangel an Erziehung und Bildung (Voß, neues Berlin 1811).» — Sueton. l. c. „ut nunquam sudorem frontis brachio detergeret» und »cum elapsum baculum (der zum Hiſtrionen-Apparat gehörte) cito resumsisset, pavidus ac metuens, ne ob delictum certamine submoveretur.» Daß dieſer baculus ein Krummſtab geweſen, erſieht man aus Plutarch de educat. liberor. p. 2. T. II. Ed. Xylandri, Paris. 1624; vergl. mit Lipsii Opp. p. 288. T. I. Antverp. 1637, und Pollux, Onomast. Lib. IV. Derſelbe wurde jedoch auch mit einem Zepter vertauſcht; Philostr. Vita Apollon. V.

55) Sueton. in August. c. 44. „Pyladem urbe atque Italia submovit, quod spectatorem a quo exsibilabatur demonstrasset digito conspicuumque fecisset.» Das dießfällige Geſetz muß alſo ungemein ſtreng geweſen ſeyn, denn Pylades war des Auguſtus Liebling.

56) Pollux, Onomast. IV. 18. seqq.; Lipsii Elector. Lib. II. p. 335. Edit. Antverp. 1637; Donatus de vetere comoedia et tragoedia in Graevii thesaur. antiqq. graecarum, T. VII., auch in der Lindenbrock'ſchen Ausgabe des Terenz; Lucian de saltat. p. 284. T. II. Ed. Reiz; Id., Somnium, p. 742, T. III. und an vielen anderen Stellen.

57) Barnes. tractatus de tragoedia, in ſeiner Ausgabe des Euripides; Lucian. Epist. Saturn. p. 409. T. II., nach der Ueberſetzung in der Ausgabe von Reiz, »quales sunt tragicae vestes de pannis plene vilibus confarcinatae;» Id., Somnium, p. 743. T. III. »ut appareat interiora vestibus esse panniculos miseros et cothurnorum subligationem deformosissimam.»

58) Bentley, Dissert. de Phalaridis etc. epistolis, et Respons. de orig. tragoediae; Voss. Institutt. poet. Lib. II. c. 10.

59) An Lohn zahlte man in Athen zwei Oboli; Lucian ſpricht von 7 Drachmen; Seneca epist. 81. ſagt: »ille qui in scena elatus incedit servus est, 5 modos accipit et 5 denaros;» Solon hatte drei Drachmen beſtimmt; Antonin, der Philoſoph, 5 Goldſtücke; der Scholiaſt des Terenz erwähnt 6 derſelben. Eine Ausnahme machte Roscius. Auch ſcheint es, daß jene oben erwähnten zwei Oboli wohl von den Zuſchauern gezahlt ſeyn mochten.

In Beziehung auf den Beifall ſagt Tacitus: »et plebs quidem urbis histrionum quoque gestus juvare solita personabat certis modis plausuque composito.» Eine Abhandlung de plausu findet ſich

cap. XX. Lib. 3. in Lud. Crescollii theatr. Rhetor. in Gronovii thes. antiqq. T. X. Oft war der Beifall auch erkauft, daher ſagt Martial, Epigg. Lib. VII. 73.

»Vendere nec linguam Siculis plausumque theatris,« und Cicero pro Sext. „emtos plausus et exiles — exhibent;" auch gleichſam beſtellet und angeordnet nach Plautus in Amphitr.

Hoc quoque mihi in mandatis dedit
Ut conquisitores fierent histrionibus,
Qui sibi mandassent delegati ut plauderent;

wozu noch die Aufforderung »plaudite« zu rechnen iſt, welche gewöhnlich von dem zuletzt auf der Bühne anweſenden Schauſpieler an das Publikum gerichtet wurde.

Daß der Beifall auch ſeine gewiſſen Regeln hatte, erſieht man aus Ovid. de arte amandi Lib. I. »in medio plausu plausus tunc arte carebat.« Vergl. Plinius, Epist. Lib. II. 14.; Seneca, Natur. Quaestt. Lib. 3.

Der Zuruf und das Zujauchzen, auch das Aufſtehen, erfolgte jedoch nur bei einzelnen Stellen, welche die Hiſtrionen vortrugen, nicht bei ihrem Erſcheinen. Denn adsurrectio et acclamatio beim Erſcheinen war nur den Regenten und ausgezeichneten Perſonen vorbehalten, — von Rechtswegen! — Seneca, Epist. 29, und Sueton. in Claudio c. 7. Uebrigens bemerkt Philo ad Sylei fabul. in fragm. T. II. p. 495, »man applaudirte und jauchzte, auf den Fußſpitzen ſtehend, laut auf, um die Zufriedenheit u. ſ. w. kund zu geben.«

Die Belohnungen, corollaria et praemia, waren mancherlei. Casaubon. ad Sueton. in Neron. c. 16. rechnet dahin das Einſammeln kleiner Geſchenke, Feigen, Trauben, Oel u. dgl. Damit ſtimmt Varro Lib. IV. de lingua latina, indem er Corollaria erklärt als omnis additio et accessio lucrosa. Cato gab den Schauſpielern kleine Geſchenke, Rüben, Kohl, Rettige, Birnen, Feigen, Gurken, Schweinefleiſch und Holzbündel (Plutarch. in Caton.), und der Scholiaſt des Euripides ad Hecubam v. 574, Edit. Barnes. Cambridge, 1694, ſagt: »es wurden den Schauſpielern nicht bloß Blumen zugeworfen (phyllobolia), ſondern auch, was bei der Hand war, Bänder, Sandalen, Röcke u. dgl. — Vrgl. Sueton. in Octav. c. 65.; Id., in Vespas. 19; Cicero pro Roscio VIII. — Plinius nennt die coronae: ludicrae; ſie beſtanden aber nicht bloß aus Blumen, ſondern, wie Sueton von Veſpaſian berichtet, auch aus Gold, obgleich ſie ſonſt gewöhnlich aus cypriſchem Erz waren, welches wie Gold ausſah. (Id. in Neron. 24.) Auf die Rollen kam es dabei nicht an, denn Synesius in Egyptio ſagt ausdrücklich: »wer auch ein altes Weib vorſtellt, wird öffentlich belobt und bekränzt.«

Daß endlich Schauſpieler Bildniſſe, Inſchriften und Statuen erhielten, iſt bereits früher hin und wieder erwähnt, und daher will ich hier nur

bemerken, daß nach Clemens Alexandr. (in Protrept.) ſogar der Kitharaſänger Eunomus eine Statue von Erz erhielt, die Athenienſer aber eine dem Gaukler Eurykides geweihte Statue neben jener des Aeſchylus aufgeſtellt hatten (Athenaens I. c. 17), woraus man eben nicht auf den ſolchen Statuen beigelegten Werth zu ſchließen berechtigt iſt. Nero ging indeß aus Eitelkeit weiter; er wollte ſeines eigenen Ruhm's wegen weder Bildniſſe noch Statuen anderer Perſonen geſtatten, er ließ ſie daher überall vernichten, und in die geheimen Gemächer werfen; »omnes statuas ac imagines in latrinas abjici imperavit,» berichtet Sueton. in Neron. 24. Wie wenig er damit bewirkte, hat die Folgezeit erwieſen. Cfr. Martial. Epigr. Lib. IV. 67; V. 26; Dio Cassius, in vita Claudii; Festus, de verbor. significat. sub voce »statua» Lib. XVII. p. 543. Ed. Dacier.; Plutarch. p. 785. T. II. 23. Paris; Demosthen. adv. Leptinem. p. 879. T. III. Ed. Wolfii; Pollux, Lib. III. c. 30.; Plinii Hist. Nat. Lib. XXXIV. c. 8.; Gruteri Corpus inscriptt. T. I. part. 2. No. 2. p. 330, T. II. part. I. No. 5. p. 1024.

60) Lucian. Piscator. p. 602. T. I. Ed. Reiz. »Die Vorſteher theatraliſcher Spiele laſſen den Hiſtrio, der die Rolle des Jupiter oder Neptun weder gut noch würdevoll ausgeführt hat, züchtigen u. ſ. w.» Sueton. in Octav. 45. »Stephanionem, togatorium histrionem, cui in puerilem habitum circumtonsam matronam ministrasse compererat per trina theatra virgis caesum relegaverit.» Ibid. »Hylam pantomimum quaerente praetore in atrio domus suae nemine excluso flagellis verberavit etc.»

61) Lucian. Nigrin. p. 47. T. I. Ed. c.; Id. de merc. conduct. p. 712 T. I.; Athenaeus, Lib. VI. p. 223. Ed. Casaub. »ſelbſt in dem Fall, wenn irgend etwas ausgelaſſen wird, und ohne Rückſicht auf die Rolle» Scholiast. ad Euripid. Orest. v. 278; Schol. et interpr. Aristophan. Vesp. v. 564. 577; Philo ad Sylei fabul. in fragm. T. II p. 495. »um das Mißfallen kund zu geben, pflegte man mit beiden Füßen auf die hölzernen Sitze zu ſtampfen, zu krähen (griech. klozein), und zu ziſchen oder zu pfeifen.» — Cicero pro Roscio XI. »non modo sibilis sed etiam convicio explodebatur;» Id. Paradox. III. 2. »histrio, si paulum se movet extra numerum, aut si versus pronuntiatus est syllaba una brevior aut longior, exsibilatur et exploditur.» Was ſagen unſere genialen Schauſpieler dazu? — Cicero de oratore Lib. III »tota theatra reclamant, si contractione brevius fuerit aut productione longius.» Pollux, Lib. IV. c. 19; Sidonius, Epist. Lib. IV erwähnte beim Ausziſchen oder Auspfeifen der fistula pastoritia, und nach Macrobius, Lib. II. c. 7. mußten die Schauſpieler die Masken ablegen, wenn ſie ausgeziſcht wurden. Cfr. Hug. Grotii Excerpta, Paris. 1626. p. 602.

Von der thätlichen Beſchimpfung der Hiſtrionen ſprechen folgende Stellen: Lucian. Nigrin. p. 47. T. I. (vom Hinauswerfen); Id. de merc. cond. l. c. (vom Peitſchen, wenn es den Zuſchauern alſo beliebt); Philostrat. de vita Apoll. Tyan. Lib. V. c. 2 p 213. Ed. Paris. 1608, erzählt, daß Nero die Schläge der Elienſer gefürchtet habe, wenn er durchfiele, und Xiphilinus beſtätigt daſſelbe. Vrgl. Plautus in Trin. »enim vero sero quoniam advenis, vapulabis« und im Epilog. Cistell. »qui deliquit vapulabit.« Ferner: Athenaeus, Lib. VI. c. 11. p. 441. Ed. Schweigh.; Petronii Satyricon, c. 90. p. 566. Ed. Burmanni, Amstel. 1744, woſelbſt erzählt wird: der im Theater mit Steinen geworfene Eumolpus habe ſich gar nicht darüber gewundert, ſondern geäußert, »quoties theatrum ut recitem aliquid intravi, hac me adventitia excipere frequentia solet.« Man muß alſo die Steine ſchon mitgebracht haben. — Raderi comment. ad Martial. Lib. III. Epigr. 33.

62) Die Epitheten lauten: pauper et humilis plerumque esuriens, ridiculum quiddam, scenarum scurra, mercenarius, homuncio septem drachmis conductus. Lucian. de merc. cond. T. I. p. 712; Necyomant. p. 47; de saltat. T. II. p. 284; Icaromenip. p. 726; Somnium, T. III. p. 712. seqq.; Plato de republ. Lib. 2.; Philostr. de vita Apollon. p. 214. Ed. c. etc. etc.

63) Die römiſche Geſchichte liefert viele Beiſpiele davon; cfr. auch Ambrosius, Serm. 81.

64) Tertull. de spectaculis, in Opp. ex edit. Semleri, T. IV. c. 10. 16. 18. 19., unter anderen: »ipsa enim prostibula publicae libidinis hostiae in scena proferuntur, plus miserae in praesentia foeminarum, quibus solis latebant, perque omnis dignitatis ora transducuntur, locus, stipes, elogium, etiam quibus non est, praedicatur.« Die Produktion erfolgte alſo gleichſam im feierlichen Pomp, und vom Herold wurde öffentlich verkündigt, Ort, Eigenſchaft, Honorar ꝛc. ꝛc. Ich erinnere hier noch an Plautus (Note 21), und an die Bemerkung des Just. Lipsius, Elector. Lib. I. c. 11. T. I. Antverp. 1637: »prostibula per ludos publicos in scenam introduci solent et exponi omnium non libidini solum sed licentiae,« ſo daß liederliche Leute thatſächlich ausführen konnten, was ſie vorher in den Mimen angeſchaut hatten. Dies war ein alter, römiſcher Brauch, und ſo erklärt Lipſius die Stelle des Livius, Hist. Lib. 2. »— Romae cum per ludos ab Sabinorum juventute per lasciviam scorta (nämlich scenica) raperentur, concursu hominum rixa ac prope proelium fuit.« Auch Plautus lebte ein halbes Jahrhundert vor Tertullian. Von den Ohrfeigen ſpricht Letzterer cap. 23. de spectac. »insuper contumeliis alaparum se objicit, quasi de praecepto domini ludat.« Aber ſchon Plautus ſagt in Captivis: »nisi qui colaphos perpeti potest parasitus.« Cfr. Martial. Lib. V. epigr. 64,

und Cypriani epist. 103. Arnobius nennt dieſen Akt: „ala pistarum strepitus (Lib. VII. Disput. adv. gentes), und Sidonius Lib. III. c. 13. bemerkt ſehr charakteriſtiſch von dem Hiſtrionen »solum comedens domi si quid e raptis inter alaparum procellas (Ohrfeigen-Sturm) praemisit obsonlis «

65) Cypr. ad Donat. »die Verbrechen werden in der Tragödie wiederholt, damit ſie nur nicht veralten,« und (epist. 103) dies geſchieht: »quod prostibula ipsa in scenam venirent et sub scena prostarent.« Schändlich!

66) Minut. Fel. in Octav. c. 37. »mimus vel exponit adulteria vel monstrat.«

67) Lactant. Institt. div. I. 20. »comicae fabulae de stupris virginum loquuntur et amoribus meretricium; tragicae historiae subjiciunt oculis parricidia — histrionum quoque impudicissimi motus, quid aliud nisi libidines docent et instigant. Quid de mimis? qui docent adulterium dum fingunt et simulatis erudiunt ad vera.«

68) Juliani Opp. Edit. Spanheim. Lips. 1696. p. 288. sqq.

69) Chrysost. Homil. 7. in Mathaeum, 113 seqq. »in theatro cum ingenti voluptate de loco superiore meretrices spectabantur natantes et in mediis aquis nudae ludentes.« Das Uebrige kann man leicht hinzudenken.

70) August. Confess. 3. 2.; de vera relig. c. 22. et al.

71) Julian. Opp. p. 429. sqq. edit. cit.

72) Salvian. de gubernat. dei. VI. p. 187, sqq. Oxon. 1733. »nihil enim ferme flagitiorum est, quod in spectaculis non sit etc. etc.

73) Isidor. Pelus., Epistol. III., welchem anzuſchließen iſt: Isidorus Cartag. Etymolog. Lib. XVIII. c. 42. »idem vero theatrum, idem et prostibulum, eo quod post ludos exactos meretrices ibi prosternerentur.« Cfr. Statius, Sylv. Lib. I. carm. 6. v. 67. »hunc intrant faciles emi puellae;« Cassiodor. Variar. Lib. VII. epist. 10. p. 458. Edit. Brossei.

74) Infamia notantur, qui artis ludicrae pronuntiandive causa in scenam prodeunt. Digest. L. 3. 2.

75) Digest. Lib. XXIII. titul. 2, und Lex. XLIV. »qui senator est, quive filius, neposve ex filio, proneposve ex filio nato, cujus eorum est, erit, ne quis eorum sponsam uxoremque sciens dolo malo habere libertinam aut eam, quae ipsa, cujusve pater materve artem ludicram facit, fecerit. Neve senatoris filia, neptisve ex filio, proneptisve ex nepote filio nata, natu, libertino cive, qui ipse cujusve pater materve artem ludicram facit, fecerit, sponsa nuptave sciens dolo malo esto, neve quis eorum dolo malo sciens sponsam uxoremque habeto.« Ibid. L. XLII. »si senatoris filia, neptis, proneptis libertino vel qui artem ludicram exercuit, cujusve pater materque id fecerit, nupserit, nuptiae non erunt.«

[76]) Lib. XV. tit. 7., lex. 4 et 8. „ars ludicra, munus turpius; scenica meretrix.» Dem Titel 7 folgt nämlich Titel 8: de lenonibus, worüber der Commentator Jac. Godofredus ſehr naiv bemerkt: »proximo confinio cohaeret hic titulus superiori recte, nam quae scenica eadem et publicae libidinis victima.» Die ſpätere Zeit hat ſolches oft beſtätigt. Die ausübenden Perſonen aber werden geſetzlich bezeichnet als progenitae ex faece, ex viliori sorte.

[77]) Digest. Lib. XLVIII. titul. 5. lex. 10. „quae lenocinium fecerit aut operas suas in scenam locavit.»

[78]) Ibid. lex. 24. »qui leno fuerit, quive artem ludicram ante fecerit, in scenam saltandi cantandive causa prodierit.» Ibid. titul. 19. de poenis, lex. 14. »si miles artem ludicram fecerit, vel in servitutem se venire passus est, capite puniendum Menander scribit.»

[79]) Codex Justin. Lib. V. tit. 17. lex. 8. »uxorem circensibus vel theatralibus ludis invito marito gaudentem.» Novell. XXII. »vir dimittere uxorem potest, si praeter voluntatem suam circenses et theatricas voluptates captat, ut scenici ludi sunt.»

[80]) Novell. CXV. c. 3. §. 10. »si mimis ac arenariis se junxerit invitis parentibus.»

[81]) Codex Justin. Lib. I. tit. 4. lex. 4.; Lib. XI. tit. 40. lex. 4.; Codex. Theodos. Lib. XV. tit. 7 et 12.

[82]) Novell. VIII. tit. 1. Theodora war die Tochter eines Theatermeiſters in Konſtantinopel, Acacius, und gehörte zu einer Truppe, die ihre Vorſtellungen um einen Denar in der Vorſtadt gab. Dann zog ſie nach Alexandria und Antiochia und von da abermals nach Konſtantinopel, um zur reverendissima conjux aufzuſteigen. — In minder hohen Regionen ſehen wir dieſe Erſcheinung öfter wiederkehren; erklärt kann ſie aber nur aus dem ſeltſamen, mitunter wahnwitzigen Beſtreben werden, »ein Gemeingut allein oder ausſchließlich beſitzen zu wollen.»

[83]) Synod. quinsexta Trull. a. 692. c. 51; Avenion. a. 1209. c. 17; Salisb. a. 1274. c. 17; Ultraject. a. 1293. c. 11. Auch ſprechen vom römiſchen Theater noch Thomas ab Aquino (1222), Summa theolog. Quaest. 167. 168; Antoninus (Erzbiſchof von Florenz 1389), Summa theol. P. IV. tit. 8. u. a. m.

Fortsetzung.

Die Mysterien hatten die Geheimnisse der Religion und die Wunder der Märtyrer zum Gegenstande und erscheinen als dramatisirte Allegorien und Wundergeschichten der Bibel oder der Heiligen (Moralities und Miracles) schon im 11. Jahrhundert in England. Mit Recht sieht man in ihnen den Ursprung des englischen Theaters, obgleich ihr Schauplatz entweder eine Kirche und ein Kloster, oder ein Wirthshaus war. Man kann sie zwar bis zum 16. Jahrhundert, stets tiefer sinkend, verfolgen, allein schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts war eine andere Gesellschaft von Leuten, Vagrants (Landstreicher) genannt, aufgetreten, welche mit ihren Vorstellungen sich dem rein Weltlichen zuwandten, indem sie die gröbste Satyre und die plumpeste Nachahmung ärgerlicher Sitten kund gaben [1]). Man erklärt sie daher, weil sie das religiöse Gebiet verlassen hatten, für die ersten wahren Komödianten in England. Sie trieben indeß in den Trinkhäusern und an sonstigen Versammlungsorten des Volks, wie in ihren öffentlichen Maskeraden, solche anstößige Dinge, daß sie einer Parlamentsakte zufolge, in der Regierungsperiode Eduard des Dritten (1327—1376), aus der Stadt London gepeitscht werden sollten [2]).

Dieser Verordnung waren ähnliche gefolgt, als dessen ungeachtet im 15. Jahrhundert die Mummers (Vermummte) erschienen und in altväterischer Kleidung, beständig maskirt und vermummt, viele Unordnungen und liederliche Streiche verübten, so daß auch gegen sie unter Heinrich VIII. eine Parlamentsakte erging (1512), welche auf jede verkaufte oder im Hause vorgefundene Maske eine Geldstrafe von 20 Shillings legte. Daß die Tendenz ihrer Vorstellungen mitunter auch theologisch-polemisch gewesen sey, erhellet aus der jener Parlamentsakte zur Beförderung der gereinigten Religion beigefügten Klausel, wodurch allen Schauspielern und Sängern verboten wurde, in ihren Stücken und Liedern das Geringste anzubringen, was der einmal festgesetzten Lehre nachtheilig werden könnte.

Stone in seiner Beschreibung von London versichert, daß der Schauplatz der Schauspiele große Wirthshäuser gewesen sind mit abge-

sonderten Zimmern und Gemächern, wohin junge Mädchen zu heimlichen Vergnügungen gelockt und verführt, auch öffentlich und ungescheut unkeusche, sittenlose und schändliche Reden gehalten wurden, dem zufolge der Lordmayor, Jakob Hawes, 1575 ein allgemeines Verbot dagegen bei Geld- und Gefängnißstrafe erlassen mußte.

Vier Jahre später (1579) schrieb Stephan Gasson ein Buch gegen die Schauspieler seiner Zeit und nannte es: „Die Schule des Mißbrauchs, oder eine unterhaltende Anklage gegen die Poeten, Musikanten, Schauspieler, Lustigmacher und anderes dergleichen den Staat untergrabendes Gesindel," woraus deutlich die damals herrschende Meinung zu erkennen ist [3]).

Auch verordnete noch ein Parlamentsbeschluß, „daß Komödianten, welche sich unterstehen ohne königliche Erlaubniß zu spielen, den nämlichen Strafen ausgesetzt seyn sollen wie die mit ihnen gleichstehenden Landstreicher, oder wo diese Verordnung nicht ausgeführt werden könne, sollten sie einer ansehnlichen Abgabe unterworfen seyn [4]).

Unter der Regierung der Königin Elisabeth (1558—1603) trieben noch elende Schauspieler elende Possen; indeß belustigte sich die Königin und die gesammte Versammlung gar sehr an einem Geheul von Jagdhunden, welches bei der Aufführung des Schauspiels Palämon von den Komödianten ganz naturgetreu nachgeahmt war.

Selbst Shakespeare (geboren 1564, gestorben 1616) welcher in London den Schauspielerstand ergriffen und dann durch den Charakter des John Falstaff sich die Gunst der Königin erworben hatte, betrachtete seinen Stand als eine Erniedrigung hauptsächlich darum, weil ihn das Beispiel seiner Kameraden verführte, an ihrer wilden, rohen Lebensart Theil zu nehmen [5]).

Schlegel bemerkt noch, daß damals die weiblichen Rollen nicht von Frauen, sondern von Knaben gespielt worden und die Zuschauerinnen nie anders als verlarvt in's Schauspiel gegangen sind. Unter dieser Carnevalsverkleidung, meint derselbe, konnten sie sich dann wohl Manches anzuhören gefallen lassen, und man getraute es sich auch zu sagen, was sonst nicht schicklich gewesen wäre. Eine solche Absicht muß auf sich beruhen; denn es ergibt sich aus der Geschichte jener Zeit, daß

der Beſuch des Theaters nicht einmal für anſtändig gehalten, und deſſen Verfall ungeachtet aller Stücke Shakespeare's immer ſichtbarer wurde. Es beweiſen ſolches die Schriftſteller Perkins (1624) und Prynne [6] (1633), wie die gänzliche Schließung der Theater zur Zeit Cromwell's, und ſelbſt die in ihrer Art einzige Erſcheinung, daß faſt alle Schauſpieler in der Armee des Königs Karl I. Dienſte nahmen und ihren Tod auf dem Schlachtfelde fanden, konnte die wenigen Uebriggebliebenen nicht retten; ſie mußten ihr Gewerbe geheimer Weiſe ausüben [7], und wenn ſie gleich ſpäter (um 1662) die Erlaubniß wieder erhielten, öffentlich aufzutreten, und auch Prynne's das Schauſpielweſen durchaus ächtendes Werk durch Henkershand verbrannt war, konnten ſie dennoch nicht der öffentlichen Geringſchätzung entgehen.

Letzteres entnimmt man nicht nur aus Pope's (geboren 1688) Zeugniß, welchem zufolge damals der Stand der Schauſpieler ſo niedrig war, daß man ſie durch die Bedienten in der Küche abfertigen ließ und keiner derſelben die Tafel eines Großen zu ſehen bekam [8], ſondern auch aus einer Anekdote, welche Garrik (geboren 1717) ſelbſt öfter erzählt hat. Garrik ging nämlich eines Tages mit dem berühmten Taſchenſpieler Weſton ſpaziren, als ihnen zwei Rauchfangkehrer begegneten. Der eine, welcher Garrik erkannte, ſagte mit grinſendem Lächeln zu ſeinem Kameraden: „Sieh da, Schauſpieler!“ worauf dieſer ganz ernſthaft, gleichſam ſtrafend, erwiederte: „Spotte nicht, Du weißt nicht, was noch einmal aus Dir werden kann.“ — Der Rauchfangkehrer ſchlug alſo ſeinen Stand weit höher an, als den eines Schauſpielers, deſſen Leiche vielleicht wenige Jahre ſpäter (1779) in der Weſtmünſter-Abtei mit großem Pomp beigeſetzt wurde. Indeß haben die Schauſpieler nicht nöthig, mit dieſem Umſtande ſich brüſten; denn jene Beiſetzung erfolgte vermittelſt Einfluſſes und auf Koſten Anderer, und außerdem kann für hundert Guineen jeder Bürger von London nach ſeinem Tode einen Platz neben Newton und der Königin von England in der Weſtmünſter-Abtei bekommen [9].

Noch in neueſter Zeit bietet ſich ein Beiſpiel dar, daß in England der Schauſpieler, wie der Sänger, als ein vom Publikum durchaus abhängiges Weſen betrachtet wird. In London hatte Madame

Catalani angekündigt, eine Arie im Theater ſingen zu wollen. Sie blieb aus, aber die Verſammlung verlangte ihr Erſcheinen. Der entſtandene Tumult konnte durch die gewöhnlichen Mittel nicht beſchwichtigt werden. Man zeigte alſo eine Tafel vor mit einer Inſchrift und ungeheuren Buchſtaben: „Madame Catalani wird ſo eben geholt;“ bald darauf eine gleiche: „Madame Catalani kommt an.“ Und ſie erſchien an der Hand eines Engländers, der in ihrem Namen verſicherte, „ſie würde trotz ihrer Unpäßlichkeit ſingen, wenn das hohe Publikum es verlange.“ Das hohe und niedere Publikum war aber ſchon mit der Erklärung zufrieden, und Madame Catalani entfernte ſich unter den tiefſten Verbeugungen mit kreuzweiſe über die Bruſt gelegten Händen und mit Thränen im Auge. Solches geſchah im Jahre des Heils 1824 [10]). Ob dieſe superba anima aus Aerger oder Rührung Thränen vergoß, iſt ganz gleichgültig; genug, daß die Zuſchauer ſich nicht mit einer bloßen Anzeige von ihrem Nichterſcheinen begnügten, ſondern die Perſon ſelbſt vor ſich ſehen und ihre Entſchuldigung vernehmen wollten.

In Frankreich ſetzt man das Alter der Myſterien erſt in das 13. Jahrhundert und bringt ſie mit den Kreuzzügen in Verbindung d. i. mit den religiöſen Geſängen der heimkehrenden Pilger. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts ſoll nun zwar ſchon ein Theater in Paris vorhanden geweſen ſeyn, allein ihre eigentliche dramatiſche Ausbildung beginnt doch wohl erſt mit dem Jahre 1380, als Karl VI. ſeinen Einzug in Paris hielt, und ſpäterhin durch die Stiftung der Confrerie de passion, Paſſionsbrüderſchaft, welcher 1402 ein eigenes Privilegium ertheilt wurde. In dieſen Mysteres wurde das Leben Jeſu und das der Heiligen dramatiſirt vorgeſtellt und die Bühne in Himmel, Hölle und in den irdiſchen Schauplatz geſchieden. In ſo fern ſtanden ſie mit den Miracles der Engländer auf gleicher Linie und erloſchen auch wohl faſt zu gleicher Zeit mit dieſen.

Verſchieden von den Mysteres waren die Moralités, Moralitäten d. i. allegoriſche moraliſche Schauſpiele, in welchen Laſter und Tugend perſonifizirt erſchienen. Die ſogenannten Erfinder derſelben waren die Kleriker de la Bazoche (Gemeindeſchreiber), die ſich

bei Errichtung des Parlaments als Gehülfen der sehr beschäftigten Prokuratoren rühmlich ausgezeichnet hatten. Im Grunde aber waren sie doch nur den **Moralities** der Engländer nachgebildet, in der Absicht den **Mysteres** das Gleichgewicht zu halten oder den Rang abzugewinnen, zu welchem Zweck sie auch mit den sogenannten **Farces** (kleine versifizirte Spiele komischen, fabelhaften und anderen Inhalts, gleichfalls von jenen Klerikern erfunden) verbunden waren. König Philipp erlaubte ihnen, sich einen Vorsteher, einen **Roi**, zu wählen, der in allen ihren Geschäftsverhältnissen die Gerichtsbarkeit (auch **Bazoche** genannt) ausüben durfte. Fast zu gleicher Zeit hatte sich unter dem Namen **Enfants sans souci** ein anderer Verein gebildet, um Thor- und Narrheiten überhaupt, oder bestimmte Personen durch Satyre lächerlich zu machen. Auch sie hatten einen Vorsteher, **Prince de sots**, und fanden mit ihren Satyren, **Sotie**s genannt, so großen Beifall, daß die Mitglieder der **Bazoche** ihre Moralitäten und **Farces** gegen solche austauschten und beide Vereine gemeinschaftliche Stücke aufführten. Die **Sotie**s arteten indeß, wie alle solche Possenspiele, in persönliche Beleidigungen und Beschimpfungen aus und gingen um **1612** zu Grunde.

Ein gleiches Schicksal traf dann auch die Vorstellungen der **Clercs de la Bazoche**. Die Moralitäten waren längst in den Hintergrund getreten und die **farces** und **sotie**s so beleidigend geworden, daß sie weder Rang noch Geburt schonten, und da sie durch Verbote nicht zu zügeln waren, in Gemäßheit einer Verordnung vom Jahre **1442**, mit Gefängniß bei Wasser und Brot bestraft werden sollten.

Um sie aber noch mehr zu beschränken, wurde vom französischen Parlament eine Art Censur für ihre Stücke eingeführt; indeß griff diese auch nicht durch, vielmehr mußten in Folge der Verordnungen vom **15.** Mai **1476** und **19.** Juli **1477** ihre Theater geschlossen und jede Aufführung einer **farce** und **sotie** untersagt werden bei Strafe der Züchtigung mit Ruthen und Landesverweisung.

Ludwig XII. stellte sie zwar in ihrer alten Freiheit wieder her, indem er auf solche Weise am besten die Stimme der Wahrheit über Fehler in der Verwaltung des Reichs und über andere Gegenstände seiner

Regierung zu erfahren hoffte. Das war ein entsetzlicher Irrthum. Zu solchen Dingen paßt wahrlich kein Histrio. Bei ihm ist keine eigene Einsicht, keine eigene Persönlichkeit, er bekleidet sich nur mit den Persönlichkeiten Anderer und bringt sie zur Anschauung auf seine Weise. — Bald verfolgten auch die **Bazochiens** ihren gewohnten Weg und nahmen ihren König und Herrn selbst zum Gegenstande verächtlicher Spöttereien (1498 — 1515) [11]). Darum wurde unter der Regierung Franz I., Nachfolger Ludwig des XII. (1515 u. f. f.), eine noch strengere Censur, als die frühere, eingeführt und Alles, was nur irgend den Sitten nachtheilig seyn konnte, aus ihren Stücken abgesondert.

Dieser Censur mußten sie sich freilich unterwerfen, allein der vorgesetzte Zweck wurde dennoch nicht erreicht. Was nicht ausgesprochen werden durfte, wurde nun sinnbildlich dargestellt durch Masken und Aufschriften zur näheren Bezeichnung jener Personen, auf welche Anspielungen und Ausfälle gerichtet waren, denn diese sagten sowohl der Histrionen-Eitelkeit zu, wie dem Geschmacke des größeren Theils des Publikums zu allen Zeiten. Die Parlaments-Verordnung vom 20. Marz 1536, also noch unter der Regierung Franz I. (gest. 1547), verbot zwar auch die erwähnten Bezeichnungen bei Gefängnißstrafe und Landesverweisung, indeß hörten sie dennoch nicht auf, und so wurden denn derlei Vorstellungen gänzlich untersagt und auf einen etwa wiederholten Versuch Galgenstrafe gesetzt: „**punition de la hart à quiconque osèrait les recommançer.**“

Mit Verordnungen solcher Art ist kein Scherz zu treiben; die Masken und Inschriften verschwanden, die Sache an sich aber erlitt nur unbedeutende Veränderungen. Denn in den späteren Verordnungen von dem Jahre 1577 bis 1593 werden die Schauspielerbanden für alles Skandal verantwortlich gemacht, und hier bestätigt sich insbesondere wieder der Umstand, daß die moralische Beschaffenheit des Publikums den dramatischen Dichter bestimmt, in Gemäßheit der bestehenden Sitten und Gewohnheiten seine Stücke einzurichten, und daß dem vom dramatischen Dichter ganz abhängigen Schauspieler nur daran gelegen ist, durch eine recht handgreifliche Dar- oder Vorstellung den Beifall des Publikums mit dem Dichter zu theilen oder für sich allein

zu gewinnen. Dem zufolge ſehen wir in jenem Zeitpunkt die Schlechtigkeit der Schauſpieldichter Monchretien, Baro und Hardy, auf die Schlechtigkeit des Publikums geſtützt, mit der Schlechtigkeit der Schauſpieler wetteifern, ſich weder um Regel noch Anſtand kümmern, geſchändete Mädchen, freche Buhlſchweſtern, wollüſtige, ihren Männern ungetreue Weiber die Hauptrollen ſpielen, die erſten thätlichen Zärtlichkeiten unter den Augen der Zuſchauer vorgehen und abſichtlich ſo wenig als möglich im Verborgenen vollbringen [12]).

So blieb das Gewerbe des Schauſpielers in ſtetem Mißkredit mit ſeiner Perſon, die von demſelben ſich nicht trennen läßt, da die Perſon das Gewerbe an ihr ſelbſt, d. i. an ihrem Leibe ausübt, und auch in Paris unehrlich wie einſt in Rom. — Schauſpieler, welche aus den Provinzen einwanderten, erhielten erſt im Jahr 1600 die Erlaubniß zu ſpielen, und als nach einigen Jahren auch hier Unordnungen vorfielen, befahl eine Polizeiverordnung, daß ſie um zwei Uhr ihre Vorſtellungen anfangen und ſie um fünf Uhr beendigen ſollten [13]). Nur der veränderten Richtung im Geſchmack und in der Bildung des Publikums und der dadurch bewirkten Empfänglichkeit für die Werke P. Corneille's, iſt das Dekret Ludwig des XIII. vom 16. April 1641 zuzuſchreiben: „daß, im Fall die Schauſpieler ihre Vorſtellungen von aller Unreinigkeit frei erhalten würden, ihre Kunſt und ihr Gewerbe ihnen nicht zur Beſchimpfung gereichen, auch in der bürgerlichen Geſellſchaft als ihrer Ehre nachtheilig nicht angeſehen werden ſollte, nämlich aus dem Grunde, weil ſolche gereinigte Vorſtellungen das Volk von verſchiedenen ſchlechten Beſchäftigungen und Vergnügungen abzuhalten und auf eine unſchädliche Weiſe zu zerſtreuen vermögen [14]). Was hier aber die Hauptſache iſt, ſo zeigt dieſes bedingungsweiſe gefaßte Dekret nicht nur auf die Gewohnheit der Schauſpieler hin, ſchmutzige Stücke zur Darſtellung zu bringen, ſondern bezeichnet auch als eine unmittelbare Folge davon die herrſchende Geringſchätzung des Schauſpieler-Gewerbes, welche für den Fall nicht einzutreten habe, wenn jene Unſittlichkeit ein Ende nimmt [15]).

Deſſen ungeachtet und obgleich das Arrêt du conseil vom 10. September 1660 dem Ritter Floridor, damaligen comédien du

roi, geſtattete, ſeine Adelsrechte binnen Jahresfriſt wieder geltend zu machen, oder auch Ludwig der XIV., welcher den Tanz leidenſchaftlich liebte und in Perſon auf dem Opern-Theater erſchien, befahl: „daß die Acteurs der Oper nicht entehrt ſeyn ſollten," was mit ſeiner Theilnahme im natürlichſten Zuſammenhange ſtand, war dennoch die allgemeine Meinung ſtärker und ſetzte die **nobles acteurs** der königlichen Akademie der Muſik und die Herren franzöſiſchen Komödianten, die **comédiens ordinaires du roi**, den Pantalon und den Harlekin ſo lange in Eine Klaſſe, bis die exemplariſche Aufführung der Mitglieder jener Akademie feſt gegründet und zum Sprichwort geworden ſeyn würde [16]).

Und als bei Moliere's Tode (1673) deſſen Witwe in einer Audienz zum Könige Ludwig XIV. die Worte ſprach: „Wie, man verſagt demjenigen ein ehrliches Begräbniß, welchem man Altäre errichten ſollte?" [17]), verwies der König lediglich ſie an den Erzbiſchof von Paris, und die gute Frau ſtimmte in ihrem Geſuch **à Monseigneur l'illustrissime et reverendissime Archeveque de Paris** einen gar wehmüthigen Ton an, verſichernd: daß am vergangenen Pfingſtfeſt ihr Mann das Abendmahl genommen, auch als guter Chriſt habe ſterben wollen, der aufgefarderte Pfarrer aber nicht gekommen ſey u. ſ. w., worauf der Erzbiſchof Harley dem Pfarrer von Sanct Euſtache die Erlaubniß ertheilte, Moliere begraben zu laſſen, jedoch ohne allen Pomp, nur mit zwei Prieſtern, ohne ein feierliches Amt, und das Alles unbeſchadet der zu Paris beſtehenden Kirchengeſetze [18]).

Beiläufig bemerkt, geht aus den von Moliere's Witwe angeführten Gründen doch auch hervor, daß die Schauſpieler in der Regel die Beobachtung der Kirchengebräuche vernachläſſigten und dadurch gleichſam die Kirche zu einem ſtrengen Verfahren gegen ſie aufforderten.

Welche Bedingung ſtellte die **Academie française** an Moliere, als er den Eintritt in dieſelbe nachſuchte? Dieſe: „**qu'il eut tout à fait abandonné les roles bas et subalternes, pour ne s'en tenir absolument qu'à ceux du haut comique,**" und das, obgleich oft beſpöttelt, mit vollem Recht, da ein Mann, der geſtern den niedrigen

widersetzt und erklärt hatten, sie wollten kein Skandal in den Wahlen [22]).

Und dennoch haben in Frankreich jetzt (wie schon damals) die Schauspieler Bürgerrechte und dürfen in der Uniform der Nationalgarde erscheinen.

In Italien mögen die Mysterien gleichzeitig mit jenen in Frankreich seyn, führten aber verschiedene Namen. Sie hießen **Misteri**, wenn sie geheimnißvolle Thaten aus dem Leben Jesu darstellten; **Essempi**, wenn sie Theater und Schicksale der Heiligen, **Istorie**, wenn sie deren ganzes Leben darstellten; **Figure**, wenn ihr Inhalt allegorisch oder aus dem alten Testament, und **Vangeli**, wenn derselbe aus dem neuen Testament genommen war. Im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts schrieb schon lateinische Komödien **Albertus Mussatus**, und im sechzehnten Jahrhundert erstanden wieder eigentliche Theater, um Schauspiele nach griechischen und römischen Mustern aufzuführen. Außerdem war bei den Italienern die sogenannte Kunstkomödie (**Comedia dell'arte**) gebräuchlich geblieben, fast unmittelbar zusammenhängend mit den Mimen und Pantomimen der Römer.

Verfolgt man indeß die öffentliche Meinung bei dieser Umwandlung der Sache, dann bemerkt man eben keine Veränderung zum Vortheil des Schauspielers. Die Kirche und die bürgerliche Gesellschaft blieben den alten, ihnen überlieferten Ansichten treu; jene wollte die Histrionen und Mimen nicht dulden [23]), in dieser der Handwerker die Hand seiner Tochter kaum einen Schauspieler zusagen. So fand Cajetan Johann Jakob, Vater des Johann Jakob Casanova de Seingalt (geboren 1725), der aus Neigung zu einer Schauspielerin erst Tänzer, dann Schauspieler geworden war, große Schwierigkeit, später sich mit der Tochter des Schuhmachers Farust zu verehlichen [24]), und um so weniger darf es befremden, wenn ein italienischer Marchese sich nur mit Mühe herabließ, dem berühmten Garrik bei Morgenbesuchen Zutritt zu gestatten, ohne ihn jemals zu einer der gewöhnlichen Zusammenkünfte einzuladen [25]). Endlich kann auch noch das Theater-Edikt in Rom Erwähnung finden, das mit Direktoren und Schauspielern wenig Umstände macht, Vergehen gegen Ordnung und gute Sitten

mit Schließung der Theater und körperlicher Züchtigung, thätliche Beleidigungen unter sich mit zehnjähriger, ja lebenslänglicher Galeerenstrafe zu ahnden droht [26]).

In Spanien entstanden aus den Mysterien, oder vielmehr es gehörten dazu die **Autos sacramentales**, etwa in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, welche anfänglich in der Kirche deklamirt, dann auf das Theater verwiesen und ihrer Ausartung wegen 1765 untersagt wurden. Aber auch früher berechtigte weder der Stand des Schauspielers noch der Zustand des Theaters selbst zu einer Auszeichnung. Denn nach der Erzählung des Cervantes (geboren 1547) bestand noch unter Karl V. die weltliche Schaubühne aus vier bis sechs Tischplatten, die auf Breter gelegt eine Erhöhung bildeten. Die Dekoration war ein alter an Schnüren hangender Mantel, hinter demselben ein singender Musikus, und die Garderobe enthielt vier weiße mit Goldpapier verbrämte Felle, vier Bärte, vier Schäferstäbe. Die Schauspiele waren nämlich anfänglich bloße Schäfergespräche und erst später kam eine Mohrin, ein Tölpel und ein Kuppler hinzu. In ähnlicher Weise und unter verschiedenen Benennungen durchzogen zahlreiche Truppen das Land; die Komödien brachten nächtliche Zusammenkünfte, Entführungen und andere Buschkleppereien zum Vorschein, und wenn sich später auch die Intriguenstücke zur glänzendsten Höhe erhoben, so standen immer doch die Schauspieler im zweideutigen Rufe, denn noch im Jahr 1824 ließ Ferdinand VII., obgleich dem Theater nicht abhold, dem reichen Grafen Fuentes den Kammerherrn-Schlüssel abfordern, weil er eine schöne Schauspielerin geheirathet hatte [27]).

Die Anfänge des deutschen Schauspielwesens aus Mummerei und Fastnachtsspiel darf ich wohl als bekannt voraussetzen, wie den Mißkredit, die Geringschätzung, die Verachtung und selbst die Infamie, welche nach und nach dem sich bildenden und verbildenden Schauspieler-Gewerbe folgte. Personen und Sache gingen auch hier Hand in Hand den alten, bereits beschriebenen Weg. Ich will daher jene Anfänge auf sich beruhen lassen und gleich auf das siebzehnte Jahrhundert hinweisen.

Hier liegen von Seite des österreichischen Kaiserstaates sofort zwei Verordnungen vor, welche durch Zusammenstellung gewisser

Gesellschaften die Charakteristik der Komödianten und die Kategorie ihrer Beschäftigung genau bezeichnen.

Die erste Verordnung erließ Kaiser Ferdinand III. am 20. November 1642. Sie verbietet sonderlich zu Infections- und anderen bösen Zeiten „Gaukel- und andere leichtfertige Spill, Sailtanzen und Comoedien, weilen dadurch viel Unrath und Böses entsteht, der gemeine Mann, auch die liebe Jugend verführet, und umb das Geld gebracht wird."

Wie mild nimmt diese kaiserliche Verordnung sich schon aus im Gegensatz zu dem Reichsabschied vom Jahr 1416, und dem sächsischen Landrecht (L. I. 37), „daß die Schauspieler unfähig seyn sollen, vor Gericht ein Zeugniß abzulegen," und gegen die Behauptung eines französischen Advokaten und dessen Beweisführung zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts (um etwa 1740), „daß ein Schauspieler nicht zum Eide gelassen werden könne, weil ihre Profession das verhindere, comme exercant un état infame" [28]).

Die zweite vom Kaiser Leopold am 12. Juni 1665 gegebene, am 12. Jänner 1671 wiederholte, Verfügung verbietet zwar die Komödien nicht, enthält aber ein köstliches Register von herumvagirenden Künstlern, in deren Mitte die Schauspieler glänzen. Die Verordnung redet diese Künstler unmittelbar also an: „Ingleichen habt ihr Freyfechter, Hafenschupffer oder andere Glückshafner und Comoedianten, Gaukler, Seilfahrer, Hohlhuper, Trommelschlager, Leyrer, Bärn-, Affen- und Hundstanzmacher, Schwertfänger, Freysinger und Singerinnen, Jauffer, Buchstecher, Trachter-, Würfel-, Taschen- und dergleichen Spiller, Schalksnarren und Schalksnärrin, und in summa alle andere, so vor den Leuthen Spill- und Kurzweil auf den Jahr- Wochen- Markt- und andern Fest- und Feyertägen umb das Geld machen, auch gleichfalls bey den Spillgrafen, Amtsverwalter u. s. w. umb die Bewilligung ordentlich anzumelden, sodann euer Gebühr zu erlegen, und dessentwegen schriftliche gefertigte Scheine unfehlbarlich zu erheben" [29]).

So etwa verblieb die Sache bis in die Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, ohne daß man eine öftere Erneuerung der erlassenen

Edikte antrifft. In einer Reſidenz, wie Wien, wo Muſik und Geſang von jeher blühten, kam man auch bald dahin, theatraliſche Perſonen überhaupt milder zu beurtheilen und als die daſelbſt ebenfalls gebräuchlichen, extemporirten Stücke verſchwanden und dem regelmäßigen Schauſpiel Platz machten, veränderte nach Maßgabe deſſen ſich auch die öffentliche Meinung über die Schauſpieler.

Ich führe darüber eine ſprechende Gewährsſtelle aus Sonnenfels Schriften an, die uns ſogleich auf den rechten Standpunkt der Beurtheilung verſetzt [30]).

„Dem deutſchen Schauſpieler," ſagt er, „werden zwar in Wien auf ſeinem Sterbelager die Sakramente nicht verſagt, aber nur wenige Häuſer ſetzen ſich über das Vorurtheil fort (NB. 1768) und gönnen ihm den Eintritt, und wo es geſchieht, geſchieht es allenfalls auf den Fuß eines Luſtigmachers oder Hausſchalken, eine Rolle, welche dem ehrlichen Mann ſehr ſauer werden mag, und dieſe Geringſchätzung der Nationalſchauſpieler (d. i. der Mitglieder des k. k. Theaters nächſt der Burg) fällt deſto ſichtbarer in die Augen, da man die Truppe ſelbſt faſt auf eine läppiſche Art vergöttert."

„Unſtreitig aber kann der Adel über ſein Verfahren ſich rechtfertigen. Es iſt nicht möglich, einen Menſchen zur Mittagstafel des Herrn zu ziehen, der Abends in dem Bierhauſe mit dem Kutſcher eine Wette trinkt. Vielleicht läge eben in dieſer Allgemeinheit des liederlichen Betragens der eigentliche Beweggrund, diejenigen von dem Pöbel der Schauſpieler zu unterſcheiden, die ſich durch anſtändige Sitten auszeichnen."

Hiernach lag alſo die Urſache der Geringſchätzung der k. k. Hofſchauſpieler in der Allgemeinheit des liederlichen Betragens im gewöhnlichen Leben und darum hätte Herr von Sonnenfels auch gar keine Urſache gehabt, ſich über ihre Vergötterung als Truppe zu wundern. Gerade dies zeigt den richtigen Takt des öſterreichiſchen Adels an, den Schauſpieler auf der Bühne von dem Menſchen im Leben zu unterſcheiden. Dort kann er vortrefflich, hier höchſt verwerflich ſeyn. Iſt er jenes aber auch im Leben, ſo unterſcheidet er ſich ohnehin von dem Pöbel der Schauſpieler und wird es gewiß verſchmähen, einer Einladung

zu folgen, wenn er dabei die Rolle eines Hausschalken zu spielen hätte. So viel bleibt jedoch unbestritten daß, ohne eigene Sittlichkeit im Leben, der Schauspieler selbst bei aller Kunstfertigkeit die Achtung nicht erwerben kann, was jedoch in diesem Falle einzig und allein seine persönliche Schuld ist.

Außerhalb Oesterreich dagegen namentlich in Hamburg und Leipzig wurden aber, wie in Frankreich, noch um 1692 die Schauspieler für erkommunizirt gehalten, und demzufolge dem doch berühmten Komödianten M. Velthem (Veltheim) dort, und dem Schauspieler Schernitzki hier, das Abendmahl auf dem Krankenbette verweigert. Der Hamburger Priester verlangte durchaus von Velthem das Versprechen, nicht mehr zu agiren, wenn er gesund würde, und da der Kranke seiner Existenz wegen dieses Versprechen nicht leisten konnte oder wollte, verließ ihn der Geistliche und es mußte zu seinem Ersatz ein Priester vom Hamburger-Berge, wo die niedrigste Pöbelklasse wohnt, herbeigeholt werden. Eckhof erzählt diese Thatsachen [31]); allein noch im Jahr 1740, als er selbst das Theater betrat, galt die Schauspielkunst für ein mehr als leichtfertiges Wesen und man hielt es für zweifelhaft, ob diejenigen, welche sich damit befaßten, der Seligkeit, wie Iffland spottend bemerkt [32]), theilhaftig werden könnten. Wie waren aber auch die Schauspieler damaliger Zeit beschaffen, und wie noch zu jener Zeit, als er an ihrer Spitze mit dem Diktator-Stabe stand!

Nach einer Verordnung vom 20. März 1767 mußten sämmtliche sächsische Theater, mit Ausnahme des Dresdner Hoftheaters, eine Consumtions-Abgabe an die königliche Land- und General-Accise erlegen, gerade so wie Produkte und Waaren, Marionetten und Equilibristen und Bärenführer einen Accise-Betrag entrichten. In anderen Ländern, wo im umgekehrten Verhältniß die Seiltänzer und Marionettenspieler einen gewissen Theil der Einnahme an die Theaterdirektion einzahlen mußten [33]), erkennt man zwar keine Besteuerung des Schauspielergewerbes, dennoch aber eine angedeutete Verwandtschaft desselben mit denjenigen Gewerben, welche zur Existenz desselben beizusteuern verpflichtet sind, gleichsam als Ersatz desjenigen Theils der

Einnahme, welche den erhabenen kunstspielerischen Theater-Produktionen entzogen wird durch den Besuch eines Marionettenspiels, oder durch das Angaffen einer Seiltänzerei. Zuweilen findet sogar, um Kollisionen zu vermeiden, eine förmliche Stundeneintheilung Statt; und war es nicht ein köstlicher Gedanke, die Marionetten im Gegensatz der lebendigen (denkenden?) Schauspieler hölzerne Komödianten zu nennen [34]) ?!

Jene Abgabe, welche der sächsische Staat auf seine Theater legte, bezeugt jedoch eine ganz richtige Würdigung des Gewerbes, und das Theater in Leipzig hatte eben so wenig nöthig, sich über die Höhe einer Consumtions-Abgabe von fünfhundert R. Thaler jährlich zu beklagen, als über die im Jahre 1824 erfolgte Weigerung der Staatsverwaltung, diese Abgabe gänzlich zu erlassen. Denn fünfhundert Thaler, auf tägliche Vorstellungen vertheilt, ist eine Kleinigkeit und da das Theater, wie bereits erwiesen, nicht an das eigentliche Künstlerthum reicht, auch, wie später erwiesen werden wird, Belehrung und Sittlichkeit zu gründen und zu fördern nicht berufen ist, so ist die Unternehmung lediglich als eine, in der Berechnung und Hoffnung, gewinnbringende Spekulation, als ein Gewerbe zu betrachten, welches auf den Beutel der Zuschauer berechnet ist, wobei alle, angeblich der Kunst und dem Kunstsinn gebrachten Opfer doch nur eine Vermehrung der Einnahme beabsichtigen, und wenn sie wirkungslos bleiben, als eine verfehlte Spekulation anzusehen sind, um welche keine Staatsverwaltung der Welt sich kümmert.

In gleicher Weise verhält es sich mit der Hamburger Bühne. Dort bestand die Einrichtung, daß die Theater-Direktion jeden Abend ein Zwölftel der Brutto-Einnahme an die Stadtkämmerei abzugeben hatte, um die Erlaubniß zum Schauspielen zu haben und zu behalten, und diese Abgabe nur erlassen wird, wann eine Gastrolle in der Vorstellung ist.

Das hat man nun für ein wahres chronisches Uebel erklärt [35]) und gefragt: „ob das eine sanfte pflegende Hand zu nennen sey, die aus der Theaterkasse jährlich als Steuer oder Erlaubnißabgabe eine Summe

von wenigſtens vierzig — fünfzigtauſend Mark Hamburg, alſo mehr als viertauſend Stück Friedrichsd'or in Empfang nimmt?

Eine ſolche Frage erſcheint gleich unverſtändig und unverſchämt. Wohl hat der Bürgervorſtand noch immer eine ſanfte pflegende Hand, wenn er ſich mit einem Zwölftel begnügt und eilf Zwölftel der Direktion überläßt. Dieſe eilf Zwölftel betragen im Jahr etwa viermalhunderttauſend Gulden Conv. Münze und reichen vollkommen hin, das Hamburger Theater nicht nur vortrefflich zu verwalten, ſondern auch den Direktor reich zu machen. Die Stadtkämmerei hat für dringendere Bedürfniſſe zu ſorgen, und ein Ausfall von vierzig — fünfzigtauſend Mark würde gewiß drückend genug auf das Gemeindeweſen zurückwirken. Hier gilt hauptſächlich die Regel: „erſt das Nothwendige und Nützliche, dann das Erheiternde." Oder hat etwa die Vorbildung zu dem Geſchäft des Schauſpielers eine Vorauslage, ein Verlagskapital gekoſtet? iſt die Stadtkämmerei nicht großmüthig genug, jene Abgabe zu erlaſſen, wenn dem Gaſtſpieler ein Extrahonorar gezahlt wird, und warum beklagen die franzöſiſchen Bühnen ſich nicht, die außer zehn Percent für die Armen noch die Tantieme für den Dichter zu entrichten haben?!

Es war nothwendig, Verhältniſſe wie die vorſtehenden in Erinnerung zu bringen, weil ſie gerade den Standpunkt bezeichnen, aus welchem das Schauſpielergewerbe von der Staatsverwaltung angeſehen und hiernach auch der Schauſpieler beurtheilt wurde. Wie in ſolcher Beziehung beide ſtets vereint geblieben ſind, wird auch das Nachfolgende erweiſen.

Das Edikt des Königs von Preußen, Friedrich Wilhelm I. vom 28. Jänner 1716 befahl: „daß Marktſchreier, Komödianten, Gaukler, Seiltänzer, Riemenſtecher, Glückstöpfe, Puppenſpieler und und dergleichen Geſindel im Lande nicht zu dulden," und im Jahre 1721 wurde das Geſuch des Direktors hochdeutſcher Komödianten, in Königsberg zu ſpielen, durch das Reſkript vom 7. December gerade zu abgeſchlagen, „weil ſolche Dinge zu nichts, als zum Verderben der Jugend gereichen." In dem bemerkten königlichen Edikt finden wir die Komödianten in gleich ehrbarer Geſellſchaft, wie in den oben mitgetheil-

ten kaiserlichen Verordnungen, auch sind die schädlichen Wirkungen ihres Spiels als Ursache angegeben, aus welcher sie nicht geduldet werden sollen; allein das preußische Edikt ist an sich weit härter, als die Verordnung Kaisers Ferdinand III., obgleich diese vierundsiebzig Jahre früher erlassen war. Denn während sie bloß Komödien, sonderlich zu Infections- und anderen bösen Zeiten verbietet, befiehlt jene, die Komödianten und dergleichen Gesindel im Lande nicht zu dulden, und während sie in Oesterreich gegen Erlegung einer Gebühr und Erhebung schriftlicher Scheine zu spielen berechtigt waren (1671), wurde in Preußen ein halbes Jahrhundert später die Erlaubniß dazu noch immer verweigert.

Ueberhaupt ist es eine merkwürdige Erscheinung, daß in Oesterreich die öffentliche Meinung über Schauspiel und Schauspieler im weitesten Sinne von jeher sich milder ausgesprochen hat, als in anderen Ländern, und insbesondere in dem seiner frühen Bildung wegen hochgepriesenen Frankreich.

Um auf Preußen zurück zu kommen, so ertheilte zwar Friedrich II. die Erlaubniß zum Komödienspielen und ernannte selbst im Jahr 1740 den Johann Peter Hülferding zum Hofkomödianten; doch blieb das deutsche Schauspiel schlecht und possenhaft und die öffentliche Meinnng auch so unverändert, daß Hülferding ein Jahr später bei der Regierung Beschwerde führen mußte, „indem vier Geistliche einem verstorbenen Akteur den Zuspruch auf dem Sterbebette und das Abendmahl verweigert hatten," und um ein ehrliches Begräbniß desselben bitten [36]).

Ohne Zweifel trugen auch hier die Schauspieler den größten Theil der Schuld, denn sechsunddreißig Jahre später verfügte Friedrich II. in einer am 12. April 1776 dem Intendenten des in Berlin bestehenden französischen Theaters, Grafen von Arnim, ertheilten Instruction Folgendes: „In Ansehung der Mädchens und Komödiantinnen müßt ihr euch ebenfalls um gute ordentliche Personen bemühen und solche, die gar zu liederlich und ausgelassen sind, gar nicht annehmen, denn daraus entsteht nun gleich wieder neue Unordnung und die andern werden mit dadurch verführt" [37]).

Als aber das preußische Reglement der Kriegssteuer (Königs-

berg 1808) Schauspieler, Bierschänker und Bordellwirthe in eine Klasse setzte, war man gleich mit der Frage bei der Hand, ob auf solche Weise eine Regierung nicht selber den Schauspielerstand erniedrige? Diese Frage schließt schon die bejahende Antwort in sich, und sagt so nicht weniger, als: „der Staat arbeitet seinem eigenen Zweck, die bürgerliche und sittliche Existenz der Unterthanen zu wahren und zu fördern, entgegen," ein Vorwurf, der in diesem Fall wahrlich nicht zu rechtfertigen ist, an sich auch schon eine unglaubliche Verblendung oder Unwissenheit voraussetzt. Wo nämlich der Staat einer gewissen Klasse von Menschen Vorrechte nicht beilegt, deren andere Klassen sich erfreuen, da muß ein gesetzlicher Grund vorhanden seyn, und dieser Grund beruht dann auch in der Beschaffenheit des Gewerbes, welches von der einen oder andern Klasse ausgeübt wird. Denn die Achtung, welche der Rechtlichkeit gebührt und gezollt wird, betrifft das Individuum, kann aber nicht den Maßstab zur Klassifikation einer Gattung geben. Die Gesetzgebung eines Staats behält die bürgerlichen Verhältnisse als die Hauptsache im Auge und kann Vorrechte durchaus nicht an eine bloß moralische Pflicht binden. Die preußische Regierung war im vollen Rechte bei jener Zusammenstellung, da die genannten Gewerbe in dem Zweck „Genuß und Sinnenlust" sich gleich oder wenn man lieber will ähnlich sind, dort wie hier Menschen aller Art sich einfinden und die Wirkungen auch sich nicht sehr verschieden zeigen.

Aus diesem staatlichen Gesichtspunkte muß ebenfalls die königliche Verordnung (Berlin, 18. Sept. 1824) beurtheilt werden. Sie lautet: „Da in kurzer Zeit an zwei Orten Gymnasiasten heimlich zu concessionirten Schauspieler-Gesellschaften übergegangen und von denselben als Mitglieder angenommen worden, diesem Unfug aber nicht nachgesehen werden kann, sind die königlichen Regierungen beauftragt:

1. sämmtlichen, für ihren Bezirk jetzt und künftig concessionirten Schauspiel-Unternehmern bei Vermeidung zuverlässiger sofortiger Cassation der ihnen ertheilten Concessionen zu untersagen, einen Verkehr der Gymnasiasten oder Schüler mit ihrer Schauspieler-Gesellschaft oder deren Mitgliedern zu dulden, oder wohl gar sie als Mitglieder, Lehrlinge, Gehülfen, oder unter irgend

einem anderen Schein und Namen in ihre Gesellschaft auf- oder sie mit sich zu nehmen, falls nicht der Vater oder Vormund zu dem Engagement seines Sohnes oder Mündels die Genehmigung bei der Ortspolizei-Behörde schriftlich gegeben hat;

2. alle Polizei-Behörden, besonders die in Gymnasialstädten, anzuweisen, hierauf genau zu halten, und zu dem Ende bei der Ankunft und bei dem Abgange einer Schauspieler-Gesellschaft das Verzeichniß der Mitglieder und Angehörigen derselben genau zu revidiren, und wenn sich dabei eine Contravention der vorstehenden Bestimmung ergeben sollte, dem Vorsteher der Schauspieler-Gesellschaft die Concession ohne Weiteres abzunehmen und sie an die königliche Regierung zur Weiterbeförderung an das Ministerium einzusenden" [38]).

Es waren und sind also keine Vorurtheile, die auf dem Schauspielerstand lasteten, zum Theil noch lasten, es wird auch die Kunst nicht fördern, wenn, wären es Vorurtheile, solche aufgehoben würden; es hat die Kunst nicht gefördert, wo sie aufgehoben sind. Fehlte es wohl unter Ludwig XIV., als jene sogenannten Vorurtheile noch in aller Strenge bestanden, an ausgezeichneten Schauspielern? Gewiß nicht, und wird die Sache ernstlich untersucht, dann gelangt man bald, wie Geoffroy, zu dem Resultat: „daß das Schauspieler-Gewerbe durchaus Leute erfordere, welche mit brennendem Eifer und mit Leidenschaft sich dem Zuge eines unwiderstehlichen Reizes hingeben, die ungünstige Meinung und den Tadel nicht achten und nur durch außerordentliche Erfolge den ergriffenen Stand zu entschuldigen streben" [39]). Und welcher Zeit gehörte denn Eckhof, zum Theil noch Iffland und Schröder an?, oder was hat es genützt, daß der Herzog von Hollstein, Karl Friedrich, die Schauspieler von der Neuber'schen Gesellschaft im Jahre 1736 den Mitgliedern der fürstlichen Kapelle gleichsetzte und so das erste Beispiel einer Rangordnung für sie gab? Welchen Vortheil für die Kunst und ihre Erweiterung erblicken wir dort, wo die Schauspieler mit ungeheuren Summen bezahlt und außerdem wohl noch pensionsfähig sind?!

Welche Früchte würde man vollends ernten, wollte man nach

d'Alembert's Vorſchlag den tugendhaften Schauſpielerinnen Auszeichnungen bewilligen [40]! Solche öffentliche Merkmale würden theils dazu dienen, die Schlechtigkeit der übrigen um ſo ſchärfer kund zu geben, theils die Ausgezeichneten der Kabale und Verfolgung zu überliefern. Und wäre es nicht lächerlich, gewiſſen Individuen Auszeichnungen zu ertheilen in Sachen der Pflicht? wird nicht ohnehin ſchon eine als Ausnahme ſich vorfindende Charakter-Sittlichkeit, vorzüglich beim weiblichen Geſchlechte, im Schauſpielerſtande mehr als billig in Ehren gehalten und als Verdienſt angerechnet, was überall ſonſt als Pflicht und Schuldigkeit erſcheint? — bezeugt dieſer Umſtand nicht bis auf den heutigen Tag noch die große und verbreitete Zweideutigkeit der Schauſpielerinnen?

Dagegen iſt Schlegel's Rath um ſo mehr zu beherzigen, „den Schauſpielern nur ja nicht einzubilden, daß ſie ſo überaus wichtige Leute wären“ [41]; und der für ſie gewiß ſehr freundlich und mild geſinnte Koller, welcher von einer verbeſſerten Bühne faſt mehr erwartete, als von dem Lehrſtuhl und der Kanzel, behauptet geradezu, „daß der Vortheil, den die Schauſpieler aus der verbeſſerten Bühne für ihren Stand bereits gezogen, verloren gehe, wenn ſie ſich deſſen überheben, und mit übertriebenem Stolz auf ihre Talente ihrem Stand eine Wichtigkeit, und ihren Fähigkeiten einen Werth beilegen, den ſie in den Augen der vernünftigen Welt nicht haben können. In ſolchem Fall müſſen ſie daran erinnert werden, daß, wer dem Staat durch Wiſſenſchaft dient, ihn durch Waffen vertheidigt, oder durch Induſtrie bereichert, bei einer dem äußeren Schein nach minder glänzenden Laufbahn und geringeren Belohnung ſeiner Verdienſte allemal den Vorrang behaupte; daß die Fertigkeit biegſamer Organe und eines gelenken Körpers nicht allein und ausſchließlich die Unſterblichkeit bereite und daß der Mann, der einen Morgen Landes urbar gemacht hat, in den Augen des Weltbürgers höhere Verdienſte beſitzt, als die Garrik's und Lekain's aller Jahrhunderte.

„Der thörichte Dünkel des Schauſpielers,“ fährt Koller fort, „darf daher nie gegen gründliche Beurtheilungen ſich auflehnen und er, der dem Publikum dient, muß ſich nie für berechtigt halten, es hofmeiſtern zu wollen“ [42].

Das ist sehr wahr, ich aber behaupte, daß er sich Beurtheilungen jeder Art über sein Spiel gefallen lassen muß, eben darum, weil er dem Publikum dient und jeder Zuschauer sich das Recht erkauft hat, ihn zu beurtheilen nach eigener Ansicht, wenigstens so lange, bis die Kunst des Schauspielens auf feste Regeln gebracht seyn wird. Und selbst alsdann müßte jede Kritik den äußerlich-persönlichen Charakter d. i. die erscheinende Person des Schauspielers festhalten, weil die Leistung desselben an seiner Person haftet und an ihr auch nur sichtbar wird. Die Kritik ist und bleibt unstreitig das einzige Mittel, den Schauspieler vor Ueberschätzung zu bewahren, seine Eitelkeit zu zügeln und in den angewiesenen Gränzen ihn festzubannen. Wo aber die Kritik ihre volle Strenge nicht üben darf, da wäre es wohl besser, seine Leistungen, die ohnehin einer streng gründlichen Erörterung kaum Stich halten und nur in der Erinnerung vorschweben, ganz unerwähnt und unberücksichtigt zu lassen [43]).

Auch in dieser Hinsicht steht der Schauspieler niedriger als der Künstler und Handwerker, und daß selbst die Gesetzgebung ein solches Verhältniß anerkennt, beweiset unter anderen die am 13. April 1824 erfolgte Entscheidung der französischen Gerichtsbehörde auf die Klage der Mlle. Virginie Dejazet vom Theater Gymnase in Paris gegen den Herausgeber des **Couriers des théâtres**, Ms. Charles Maurice, wegen Beschimpfung und Verläumdung. Sie lautet in deutscher Uebersetzung [44]):

„In Betracht, daß die Schauspieler schon durch die Natur ihrer Profession für Alles, was Bezug auf ihr Spiel, ihre Haltung und Gewohnheiten auf der Bühne hat, der Kritik und dem öffentlichen Urtheil hauptsächlich der Verfasser von Journalen unterworfen sind, weßhalb eine Klage wegen erlittener Beschimpfung und Verläumdung nur allein in dem Falle von ihnen gestellt werden kann, wenn sie als Individuen in ihrem Privatleben, nicht als Schauspieler, angegriffen werden; in Betracht, daß der Artikel des **Courier des théâtres**, wegen welches Mlle. Virginie D. Klage führt, so hart und ungeziemend auch die Ausdrücke sind, doch nur die Meinung des Verfassers als Journalisten über das Benehmen der

Mlle. D. auf der Bühne ausdrückt, und der Angriff durchgehends nur gegen die Anwesenheit der Mlle. D. auf der Bühne, demnach einzig nur gegen die Schauspielerin gerichtet ist, nicht aber gegen die Person und die Privataufführung der Mlle. D.; so sind die Artikel sechzehn und achtzehn des Gesetzes vom 17. März 1819 nicht anwendbar, und das Gericht spricht Charles Maurice von aller Schuld einer Beschimpfung und Verläumdung frei."

Die Profession, oder wie der Deutsche sagt, die Kunst des Schauspielers ist überall die nämliche, mithin ist auch nur seine Person, wie diese im Privatleben sich darstellt, nicht aber seine Person, wie sie auf der Bühne erscheint, von der Beurtheilung ausgeschlossen. Vermag der schauspielende Künstler solches nicht zu fassen und bezieht er den seine schauspielende Persönlichkeit treffenden Tadel auf seine Persönlichkeit als Mensch im Leben, so liegt die Schuld an ihm, an der mangelhaften Kenntniß von seinem eigenen Gewerbe, und darum sollte er jene Entscheidung der französischen Gerichtsbehörde, die von einem durchaus richtigen Gesichtspunkt ausgegangen ist, unter Glas und in einem Goldrahmen gefaßt, täglich, bei Sonnen-Auf- und Niedergang, im Leben wie auf der Bühne, vor Augen haben und tief in seinem Gedächtniß aufbewahren.

Anmerkungen.

[1]) Warton, History of english Poetrey. T. I. p. 237; Lessing's Werke, Bd. XI. S. 140. H. Wien, Pichler, 1801.

[2]) Lessing, a. a. O.

[3]) Steph. Gasson, the Schol of abuse etc. London, 1579.

[4]) Garrik's Leben, aus dem Englischen des Davies. Leipzig, 1782. 2 Bde. 8. Bd. 2. S. 305, woselbst der Verfasser gar sehr gegen diese Verordnung eifert, die doch offenbar nur die Bewahrung der Sittlichkeit zur Grundlage haben konnte.

[5]) Schlegel, Vorlesungen ꝛc. Bd. 3. S. 308, führt darüber ein Paar Stellen aus Shakespeare's Sonetten an.

[6]) Perkins, Decisiones casuum conscientiae in seinen Opp. Edit. Genev. 1624. T. I. p. 1666; Prynne, Histriomastix, the players

scourge or actors tragedy etc. (Komödianten-Geißel, Komödianten-Tragödie), London, 1633. 4. Seiten 1006.

[7]) Schlegel, a. a. O., auch S. 82.

[8]) Das Leben Garrik's, aus dem Engliſchen des Davies; S. 352. Als Pope geboren wurde, war Shakeſpeare ſchon 72 Jahre todt.

[9]) Ueber Garrik's Leichenbegängniß unter der Aufſchrift: »Baal iſt todt,« ſ. Weckehrlin, Chronologen, 1779. Bd. 2. S. 38, und über Garrik's und des Schauſpielers Foote Zeitalter: Bogue und Bennett, History of Dissenters, (von 1688 bis 1808). London, IV. Vol. 1808. 12., im Vol. IV. p. 40.

[10]) Mitgetheilt aus authentiſcher Quelle im öſterreichiſchen Beobachter. Wien, 1824. April 16.

[11]) In ſpäterer Zeit ſollen gewiſſe Hofſchauſpieler bei ihrem Monarchen den Rang der Räthe angeſprochen und die köſtliche Vorbeſcheidung empfangen haben: »Ich bin nicht gewohnt, Hiſtrionen zu meinen Räthen zu haben.«

[12]) Histoire universelle des théâtres, T. XII. p. 94.; Essais historique sur l'origine et le progres de l'art dramatique en France. Paris, 1791. p. 7. »tantôt on trouve une courtisane au lit, que par ses discours soutient assez bien son caractere; tantôt l'heroine de la piece est violée; tantôt une femme mariée donne des rendez-vous à son galant. Les premières caresses se font sur le théâtre et de ce que se passe entre deux amans on n'en fait perdre aux spectateurs que le moins, qu'il se peut.« Gerade ſo wie dreizehnhundert Jahre früher, und vielleicht (oder wahrſcheinlich) auch ſpäter.

[13]) Signorelli, Geſchichte der Schaubühne, a. d. Italieniſchen. Leipzig, 1791. 2 Bde., 8.

[14]) Anecdotes dramatiques. Paris, 1775. T. II. p. 84—87.

[15]) Ibid.

[16]) Mercier, neuer Verſuch über die Schauſpielkunſt u. ſ. w., vergl. mit der Bibliographie de Franc., Septembre, 1823.

[17]) Quoi! l'on refuse la sepulture à celui auquel ou devrait élever des autels. Geoffroy, Cours de la litterature dramatique. Paris, 1819. T. I. pag. 431.

[18]) Ibid. »Sans aucun service solennel, sans préjudice aux regles du rituel de l'eglise de Paris.«

[19]) Observations sur l'art de Comédien (von d'Hannetaire). Paris 1774, p. 247.

[20]) Clairon, Betrachtungen über ſich u. ſ. w. Bd. 1. S. 68. und H. 1. S. 89. Die Zuſammenſtellung des Raths der Komödianten und der Potentaten iſt doch auch echt komödiantiſch.

[21]) Ebendaſelbſt, Bd. 1. S. 83, 84. vergl. mit S. 106 H.

[22]) Daſ. Bd. 2. S. 196; Allgemeine Zeitung, 1821, Nr. 285 10. Oktober.

23) Das Concilium Mediol. 1. a. 1565. LXVI. verordnete ſogleich wieder, daß histriones et mimos caeterosque circulatores et ejus generis (darunter verſtand der preußiſche König Friedrich Wilhelm I. Geſindel), perditos homines aus dem Bezirk zu treiben ſind.

24) Urania, Leipzig, 1822. S. 275.

25) Garrik's Leben; Bd. 2. S. 78.

26) Wiener Zeitung für Theater, Muſik und Poeſie; 1807, Nr. 8. S. 105. Auch findet man mancherlei darüber in Hurtado (geſtorben 1659) tractatt. var., T. I. tract. 1. cap. 5.; Carlo Borromeo, della moderatione cristiana del teatro. Florenza, 1645; Concinna, de spectaculis theatralibus etc. Romae, 1752 etc. etc.

27) Signorelli, Geſchichte der Schaubühnen ꝛc. ꝛc. Das Verfahren Ferdinand's haben alle öffentlichen Blätter mitgetheilt, und wer über das ſpaniſche Theater Ausführlicheres wiſſen will, der leſe Ramiro, Triumpho Sagrada de la conciencia; Salamanca, 1751. Auf Veranlaſſung dieſes Werks ſoll die Obrigkeit der Stadt Burgos das dortige Theater haben abbrechen laſſen.

28) Dieſe Thatſache brachte ein Hofſchauſpieler im Jahr 1821 neuerdings in Erinnerung; Wiener Converſations-Blatt, 1821, 19. Sptb. Nr. 75.

29) Corpus juris austriaci.

30) Briefe über die Wiener Schaubühne. Wien, 1768.

31) Theater-Journal für Deutſchland. Gotha, 1780. Stück 17. S. 77.

32) Iffland, Theorie der Schauſpielkunſt. Berlin, 1815. Bd. 1. S. 2.

33) Vergl. Genaue Nachrichten von der Wiener Schaubühne. 1772.

34) Goldoni, über ſich und ſein Theater; Leipzig, 1788. Bd. 3. S. 170.

35) Geſellſchafter, Berlin, 1824. Nr. 129, Auguſt 13, S. 640, und in anderen Zeitſchriften.

36) Vergl. Wiener Zeitſchrift für Kunſt, Literatur, Theater und Mode. 1824, Nr. 14. Januar 31.

37) Preuſſ, Biographie Friedrich des Großen ꝛc. ꝛc., im Urkundenbuch S. 148—149.

38) Mitgetheilt auch im öſterreichiſchen Beobachter. Wien, 1824, Septb. 25. Nr. 269.

39) Geoffroy, Cours de la Litterature dramatique, T. I. p. 295; T. IV. p. 507. »parce qu'il ne devait guère y avoir dans cette profession que des hommes ardens, passionés, obéissants à l'impulsion d'un attrait irresistable, bravant le préjugé, le mepris et ne pouvant se faire pardonner leur etat qu'à force des succés.»

40) D'Alembert in ſeiner Antwort auf Rouſſeau's Brief über das Schauſpiel.

41) Schlegel's Vorleſungen u. ſ. w., Bd. 3, S. 420.

42) Wiener Zeitſchrift für Kunſt, Literatur u. ſ. w. 1817. Novbr. 12. S. 334,

und Koller's Abhandlung: »Wie kann das Theater zur Verbeſſerung der Sitten und des Geſchmacks beitragen.«

[43]) Leſſing ſagt ſehr richtig in ſeiner Dramaturgie. Band 8, S. 238, 239: »weil alles Raiſonnement über die Materie des Schauſpielens immer ſo ſchwankend und vieldeutig ſcheint, ſo iſt es kein Wunder, wenn der Schauſpieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, ſich auf alle Weiſe darüber beleidigt findet. Gelobt wird er ſich nie genug, getadelt aber alle Zeit viel zu viel glauben, ja öfters wird er gar nicht einmal wiſſen, ob man ihn hat loben oder tadeln wollen. — Ueberhaupt hat man ſchon lange bemerkt, daß die Empfindlichkeit der Künſtler in eben dem Verhältniſſe ſteigt, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundſätze ihrer Kunſt abnimmt.« — Nach dieſem Verhältniß hätten unſere heutigen Schauſpieler gar keine Grundſätze ihrer Kunſt mehr.

[44]) Aus dem Moniteur in der Wiener Zeitung 1834, Nr. 97. April 28, S. 414, und in anderen öffentlichen Blättern mitgetheilt.

IV.

Veranlassung und Grund der überall sichtbaren Charakter-Aehnlichkeit der Schauspieler.

In der voranstehenden Abhandlung sind die Ursachen nachgewiesen, aus welchen sich die Statt findende Uebereinstimmung in dem Urtheil über die Schauspieler und ihr Gewerbe erklärt; in dieser will ich einige Gründe anführen, welche die bestehende Uebereinstimmung in dem Charakter der Schauspieler hervorbringen. So weit man nämlich nachforschen und vergleichen mag, immer findet man, daß die Schilderungen ihrer Beschaffenheit auch in ganz verschiedenen Zeiträumen die gleichen Resultate darbieten und es erfordert daher nur einen gewissen Grad der Aufmerksamkeit, aus letzteren auf die bestimmenden Ursachen zurück zu schließen [1]). Diese beruhen

1. In der, aus seiner persönlichen Vereinzelung und aus seinem Geschäft entspringenden Ungebundenheit des Schauspielers.

Der Schauspieler ist mit seiner Person und mit seinem Geschäft wieder nur auf seine Person beschränkt; er steht oder stellt sich gleichsam außer der bürgerlichen Gesellschaft, und wird daher von seiner Direktion in dieser Hinsicht wenig oder gar nicht beachtet, eben so auch nicht von seiner Familie, die entweder das Geschäft theilt, oder die Art es zu betreiben täglich vor Augen hat, und selbst vom Publikum in der Regel nur nach seinen Leistungen beurtheilt. Ihm liegt selbst wenig daran, in der staatlichen Gesellschaft festen Fuß zu fassen und da er es nicht vermag, weder durch seine Werke, noch durch persönliche Vorzüge sich geltend zu machen, er auch wohl wegen mangelnder Vorerziehung und Vorbildung nicht die Fähigkeit dazu besitzt, so lebt er ungestört in seinen lockeren Verhältnissen fort und fort. Diese seine Vereinzelung gestattet ihm einen weiten Spielraum für seine Einfälle, Neigungen und Leidenschaften, und ohne ausdrückliche Gefährdung und Verletzung der bür-

gerlichen Sitten und Gesetze von seiner Seite kümmern sich auch nur Wenige um ihn.

Sein Geschäft, welches darin besteht, einen anderen Charakter anzunehmen als den seinigen, verschieden von dem zu erscheinen was er ist, etwas Anderes zu sagen als er denkt, Empfindungen und Gefühle darzulegen die er nicht hat, nicht haben darf, überhaupt durch verschiedene Rollen allen möglichen Schein über sich zu verbreiten, führt an sich schon eine Gleichgültigkeit gegen mancherlei Abweichungen mit sich, die er verschuldet. In dieser Beziehung ist er, nach der gangbaren Meinung, von dem konventionellen Anstande einigermassen schon losgesprochen. Der Ausdruck: „er ist ein Komödiant," schließt Entschuldigung und Strafe zugleich in sich; dennoch bleibt es eine richtige Bemerkung: „daß wer es auch zur Virtuosität im Geschäft nicht bringen kann, von der strengen Pflicht eines bürgerlichen Berufs immer befreit bleibt, unabhängiger von der Gesellschaft ist, die ihm manche Forderung an Thätigkeit, Sitte und Anstand erläßt, leichter von ihr bemerkt wird, als tausend Andere und, aller Mittelmäßigkeit ungeachtet, an jenen erwünschten Dispensationen und an den Vortheilen der Publicität eines Gewerbes oder auch Standes Theil nimmt, der vielerlei Personen braucht und in welchem es so wohlfeil ist, sich wenigstens einen erträglichen Namen zu machen."

Darum haben die Theaterbreter einen so magischen Reiz für die, welche darauf gestanden; darum eilen am Schluße des Carnevals in Italien die kleineren Truppen schnell zu den größeren Gesellschaften, wo der erste Held und Liebhaber von jener wieder als Bedienter erscheint, und darum lassen die zu bürgerlichen Gewerben Uebergetretenen so leicht sich wieder bestimmen, eine ruhige Lebensweise mit einem glänzenden Elend zu vertauschen.

2. Eine zweite Ursache jener Charakter-Aehnlichkeit liegt in der durch die Ueberschätzung des schauspielerischen Werthes erzeugten allgemeinen Eitelkeit, welche Ueberschätzung in der Natur ihres Geschäftes und in dem errungenen öffentlichen Beifall ihre Auflösung findet, so daß auch hier die Sache und die Personen in untrennbarer Wechselwirkung stehen.

Der Schauſpieler ſpricht von ſeiner Kunſt wie von einem Geheimniß, zu welchem er allein den Schlüſſel beſitzt, von ſeinem Gott im Buſen der ihm zu Gebot iſt, wenn die Theaterglocke ertönt und der Vorhang ſich hebt, von ſeiner Begeiſterung und den Kunſtgebilden, von Freiheit und Genialität und vielen anderen hochklingenden Dingen, deren Namen er aufgeleſen hat ohne den Begriff zu kennen, und er findet junge Enthuſiaſten als Zuhörer, die das Alles für bare Weisheit nehmen und auch einen offenbaren Mangel guter Sitte für Zeichen des Genies erklären.

Die Schauſpieler leben in dem Wahn, ſehr hoch zu ſtehen, geliebt und geſchätzt zu ſeyn von den Großen, als Sittenlehrer und Lehrer der höheren Stände (sic) *), obgleich man nur die Sache liebt, die ſie treiben, aus Langeweile, aus Mode oder gutem Ton, und obgleich alle Patronat- und Maecenatſchaften nichts ſind, als ein eitler ſchimmernder Prunk, beabſichtigend eine vorübergehende Unterhaltung, eine augenblickliche Beluſtigung, oder ganz anderen als Kunſt- und Sittenzwecken dienend.

Jene Eitelkeit, das eigenſte Element der Schauſpieler, hat ſelbſt die größten Virtuoſen der Bühne beherrſcht. Baron, Geoffroy nannte ihn von Rechtswegen le plus grand fat, behauptete: „ein tragiſcher Schauſpieler ſollte im Schoße der Königinnen genährt werden und wenn man in Einem Jahrhundert einen Cäſar erſcheinen ſehe, die Natur zwei Jahrhunderte brauche, um einen Schauſpieler Baron hervorzubringen.“ Und wie eben dieſer Narr eine Zeit lang Bedenken trug, den von Louis XIV. ihm bewilligten Gnadengehalt anzunehmen, weil das Dekret ſchlechthin gerichtet war: „An den Michel Boyron, genannt Baron,“ ſo verſicherte ein Anderer, Dufresne, der nur ſelten mit ſeinen Dienſtboten ſprach und ſie immer les malheureux nannte, daß man ſich entſetzlich irre, ihn für glücklich zu halten, indem er ſeinem Stande ſogar den Stand eines Edelmanns vorziehen würde, der in ſeinem Burgneſte ruhig ein jährliches Einkommen von 12000 Livres verzehren könnte; und ein Operntänzer verſicherte ſogar: „nur drei Perſonen in Europa zu kennen, welche des Prädikats „einzig“ würdig wären, nämlich Friedrich II., Voltaire und — ſich.“ Hätte der

Thor gewußt, daß Friedrich den französischen Komödianten in Berlin, welche verlangten, in Hof-Equipagen zu den Vorstellungen abgeholt zu werden, diese Anmaßung stark verweisen ließ [3]), er würde auch ihn noch von seiner Liste gestrichen haben. — Aus Eitelkeit bediente der Hofschauspieler Brockmann in Wien sich des feingestoßenen Spiegelglases statt des Puders, bis er seine Haare einbüßte, und der Schauspieler Brückl in Petersburg ließ, wenn er den König Philipp in Don Carlos zu spielen hatte, sich einige Tage vorher von den Seinigen — knieend bedienen [4]).

Eine solche Eitelkeit ist lächerlich, wenn sie auf den Schauspieler selbst zum größten Theil Beziehung hat, sie findet alsdann wohl auch ihre Censoren, wie jene Inschrift: „Otium," welche ein Schauspieler mit goldenen Buchstaben über die Thür seines Landhauses hatte setzen lassen und die Nachschrift von einer anderen Hand erhielt, gleichsam als einen Commentar:

»Hier spannt der Held sich aus von Thespis Karren,
Hier ist er selber Narr, dort spielt er nur den Narren.«

Allein sie artet in freche Unverschämtheit aus, wenn sie bei der Ausübung des Histrionengeschäftes das Publikum, oder auch nur ein Individuum desselben berührt.

Dahin gehören unter anderen die Fälle, als Dufresne, der bereits erwähnte französische Schauspieler, welcher sogar den Stand eines französischen Edelmanns und Burgherrn für armselig genug hielt, dem seinigen vorgezogen zu werden, an ein lauteres Sprechen im Theater erinnert, erwiederte: „Und Sie mögen leiser sprechen;" oder wenn der Schauspieler Bazin zu Marseille in gleicher Lage eine gleiche Grobheit den Zuschauern sagte und, ausgezischt und ausgepfiffen, die Keckheit hatte, das ganze Publikum zum Duell herauszufordern; oder wo ein Komödiant zu einem Offizier sagte: „Mit vier Ellen Tuch kann der König in zwei Minuten einen Mann, wie Sie, machen, soll aber etwas entstehen, was ich bin, so sind große Anstrengungen der Natur (!) und zwanzig Jahre Studium dazu erforderlich;" oder wenn Madame Händl-Schütz, welche im Jahr 1817 die Rolle der Baronin in Iffland's Selbstbeherrschung auf der Frankfurter-Bühne spielte,

durch ein Geräuſch im Parterre beleidigt, ſich verbeugte und die Bühne verließ [5]).

Was wäre wohl in den beiden erſten Fällen zur Zeit des Kaiſers Auguſtus erfolgt und was noch heutzutage in London bei dem inſolenten Betragen der Frau Händl-Schütz?!

Da aber derlei Fälle, in Deutſchland noch weniger als in Frankreich ſtreng geahndet, dem unverſchämten Schauſpieler nach geſchehener Entſchuldigung oder Abbitte, oder bei einer anderen gut geſpielten Rolle, ſogleich wieder die üblichen Beifallsbezeigungen zu Theil werden, ſo befeſtigt ſich jene Eitelkeit immer tiefer und artet in einen tragiſch-komiſchen Jammer aus über die Größe und Wichtigkeit, und über die Laſt und Beſchwerlichkeit ihrer Kunſtgeſchäfte, über Vernachläſſigung und Zurückſetzung ihrer Talente, und über den geringen Lohn ihrer Kunſtproduktionen, wenn gleich derſelbe zwei bis dreimal den Gehalt eines Staatsbeamten überſteigt, der die angeſtrengteſten Arbeiten vollbringen, viele Wünſche ſich verſagen muß und nur mit Mühe ſeine Familie erhalten kann.

Man glaube aber doch ja nicht, daß ſolche ſogenannte Kunſtproduktionen erſt in neueſter Zeit ſo hoch angeſchlagen ſind. Schon unter Friedrich II. verlangte der franzöſiſche Tänzer Picq mit der Tänzerin Binetti einen jährlichen Gehalt von ſechstauſend Rthl., worauf der König ſeinem Intendanten ſchrieb: „je n'en suis pas étonné, ces sortes de gens la n'en font point d'autres prétentions" (14. Febr. 1772), ihm aber doch die Summe von dreitauſend Rthl. anzubieten befahl [6]). Und einem Tänzer wird doch wohl ein Schauſpieler, der denkende Künſtler, nicht nachſtehen wollen!

Ach! es iſt wohl eine große Wahrheit: „der Schauſpieler denkt nicht daran, daß der rauſchende Schall des Beifalls im Theater erſtirbt, das Blatt, worauf der geprieſene Name ſtand von der Fluth anderer Blätter verdrängt, vergeſſen, die Theaterkleidung, worin der Held umher ſtolzirte, abgelegt wird, und nur der gewöhnliche kahle Menſch übrig bleibt, wie ſchon Lucian ihn ſchildert, mit allen ſeinen Gebrechen und ſeinen noch immer nicht befriedigten Wünſchen. Iſt doch bei ihm des

Gehens und Kommens kein Ende, und bewahrt ihn doch das immerwährende Metamorphosiren vor Ekel und Leere des täglichen Einerlei."

Es trägt ferner zu der Charakter-Aehnlichkeit der Schauspieler bei

3. die Rückwirkung, in welcher die Mitglieder der Gesellschaft unter einander stehen.

Wie könnte es überhaupt schon an den seltsamsten Auftritten fehlen bei einer so gemischten Gesellschaft, deren Mitglieder, verschieden an Charakter und Neigungen, theils im freiesten theils im engsten Vereine des täglichen Verkehrs mit einander leben, d. i. für oder gegen einander gestimmt sind, die sich finden ohne sich zu suchen, sich ohne Zwang und ohne Bedenken in ihrer moralischen und physischen Nacktheit zeigen und wenigstens in der Garderobe und auf dem Theater, mitunter auch außer demselben, einen Kontrakt für ihre Thorheiten und Gebrechen abgeschlossen haben! In diesem Wege kehrt aber auch sogleich die gemeinste Vertraulichkeit ein und jede Achtung und gegenseitige Schonung hat ihr Ende erreicht. Daher jener auf größeren, wie auf kleineren Bühnen öfter übliche Gebrauch, sich ohne Verschiedenheit des Geschlechts, bald nach der ersten Begrüßung und beim Eintritt in die Gesellschaft, mit dem Prädikat „Du" anzureden, wodurch sogleich zwischen beiden Geschlechtern die Scheidewand eingerissen und mit dem Anschein einer nothwendigen Vertraulichkeit die Schamhaftigkeit, jene Schutzwehr der weiblichen Tugend, mit vernichtet wird. Gerade diese Vertraulichkeit aber veranlaßt und nährt den Wahn einer völligen Gleichheit, ist auch in der Folge die Ursache gegenseitiger Geringschätzung, die Quelle der Kabalen und Verleumdungen, die Ursache mancher Zügellosigkeit und Ausschweifung. Und was ist gewonnen, wenn die sogenannten feineren Schauspieler das „Du" beseitigen und dafür „hör' er, hör' sie" einführen, oder eingeführt haben? *)

Und so ist es auch nicht zu bestreiten, wie daraus, daß jeder Mensch in seiner Lebensrechnung die Summe der Empfindungen und Regeln in Anschlag bringen muß, welche er sich von Menschen aneignet, mit welchen er im engsten Vereine lebt, sich die doppelte Erscheinung leicht und ungezwungen erklären läßt, jene nämlich, daß der angehende Schauspieler, oder die angehende Schauspielerin (prae omnibus)

gewöhnlich noch den Reſt eigener Moralität zum Opfer bringt, und dieſe, daß von einem ſo wunderbar oder doch ſeltſam gemiſchten Haufen weder Geſchmack und Verfeinerung des inneren Sinnes der Mitglieder, noch das Gefühl des Schönen und Edlen äußerlich im Kreiſe der Zuhörer angeregt und gehoben werden kann.

Hiernach darf ich wohl Andern überlaſſen, die Behauptung zu prüfen: „daß nirgends eine größere Charakter-Zweideutigkeit, unverſchämtere Anſprüche, ärgerliche Leidenſchaftlichkeit, Kabalenſucht, Liebloſigkeit, Neid, Mißgunſt und planmäßige Widerſetzlichkeit gegen Ordnung und Sitte Statt finde, als mehr und minder noch bei Theatern.

Endlich bewirkt

4. der Rollenwechſel gleichſam eine Entäußerung der eigenen Perſönlichkeit und drückt dem Charakter der Schauſpieler einen gleichen Stämpel auf. Der Schauſpieler führt im Theater lediglich eine ihm zugetheilte Rolle aus, mit ſeiner perſönlichen Exiſtenz hat er da nichts zu ſchaffen. Er gibt ſie bloß her, um eine andere Perſönlichkeit an ſich, an der eigenen Perſönlichkeit kund zu machen, indem er Letztere zu verwiſchen ſucht. Er trägt daher auch kein Bedenken, ſeinen eigenen Stand öffentlich von der Bühne aus zu parodiren und, indem er das Treiben der Schauſpieler zur Anſchauung bringt, zugleich alle Gebrechen ſeines Gewerbes kund zu geben. Mit welcher Präciſion, und mit welchem Beifall ſind nicht „Les Comédiens“ des Delavigne in Paris, und überſetzt in Deutſchland, gegeben! Und darum iſt jede Rolle willkommen, die nur Beifall bringt, mag ſie auch öffentlich enthüllen, was ſorgfältig verdeckt bleiben ſollte.

Das innere Getriebe unſerer Theater kennen und ſich mit ſtrengen Anſprüchen auf Zucht und Sittlichkeit abwenden, bedingt ſich gegenſeitig. Und doch ſind Rechtlichkeit, ſittliche Aufführung und Religion die unerläßlichen Bedingungen, durch deren Beſitz und Ausübung der Schauſpieler ſeiner ſogenannten künſtleriſchen Exiſtenz eine nachhaltige perſönliche Unterlage geben kann. Denn da er keine Werke der öffentlichen Beſchauung ausſtellt, ſondern nur, was ein Anderer, der Dichter, geſchaffen hat, nachahmend durch perſönliche Vorſtellung

veranſchaulicht, ſo liegt ihm, zur eigenen Ehrenrettung, die Pflicht ob, darzuthun, daß ſein eigentlicher moraliſcher Charakter von ſolchen Vorſtellungen gar nicht beirrt wird, ſondern im Leben ſich rein erhält von all den Schlacken, die das Theatraliſche in der Aufführung eines ihm Fremdartigen mit ſich führt.

In einzelnen Fällen kann das auch der Fall ſeyn; bevor man aber im Allgemeinen dazu gelangt, iſt es durchaus nothwendig, daß die Theater nicht mehr betrachtet und behandelt werden als der Zufluchtsort ſelbſt talentvoller Wüſtlinge und als Vehikel und Deckmantel einer ungezügelten Lebensweiſe. Denn ſo lange Worte der Unſchuld und Tugend einem unreinen, unkeuſchen Munde entfließen, die Schauſpielerei zum Studium der Koketterie, zum Einlernen der Theaterrollen für das wirkliche Leben u. dgl. dient, ſo lange die Mitglieder kein Bedenken tragen, in auffallender Haltung und Manier ihre Kniffe und Pfiffe, nach ihrer Neigung, zum alleinigen Gegenſtand ihres Geſpräches zu machen, alle Rückſichten aus den Augen zu ſetzen, unſittliche Verbindungen einzugehen und förmliche Kontrakte darüber abzuſchließen, ihr winziges Ich geltend zu machen, das Rührende und Erhabene auf der Bühne und hinter den Couliſſen zu parodiren, und in flacher Herzloſigkeit, alles Gefühls entbehrend, ſich der Begaffung, dem Beifall und dem Tadel auszuſtellen, — kann und darf der Staat nichts weiter thun, als dieſes Treiben, wie manches andere Uebel, toleriren [8]).

Die abſolute Abhängigkeit aber, in welcher der Schauſpieler nach Beſchaffenheit ſeines Geſchäftes ſich befindet, verhindert ſogar eine unmittelbare Einwirkung auf ſeinen Charakter und die zu ſeiner moraliſchen Verbeſſerung vorzuſchlagenden Maßregeln können darum nur negativer Natur ſeyn, d. i. der Staat überläßt hier gleichſam die geſetzgebende Gewalt ſtillſchweigend den Direktionen, die dann auch nicht ermangeln, für Ordnungs- und Geſchäftsfehler und dergleichen Geld- und Gefängnißſtrafen und Entlaſſung feſtzuſetzen, in gar wenigen Fällen aber für die Anwendung derſelben Sorge tragen. Und doch lehrt die Erfahrung, daß, jemehr ein Theaterdirektor von jener Eigenſchaft beſitzt, die dem Schauſpieler gänzlich fehlt, nämlich Cha-

rakterfeſtigkeit, auch die Leute leichter zu regieren ſind, indem ſie dann ihre Gegenverſuche am ſicherſten ſcheitern ſehen.

In dieſer Hinſicht paßt allerdings für das Theater nur das monarchiſche Syſtem, denn dieſes iſt im Reich des Bühnenweſens die einzige vollkommene Kunſt [9]), und wenn ein Direktor ſie nicht zu üben verſteht und das Satrapenweſen einſchleichen läßt, dann hat er mit Leiden, Kränkungen aller Art und verdientermaßen zu kämpfen. Um einen ſchwankenden Direktor zu peinigen, ſagt Conteſſa [10]), kommt es bloß darauf an, daß ſich Einer oder der Andere für unentbehrlich hält. In dieſem Falle zieht das Fatum eben ſo gut eine Hanswurſtjacke an, als es ſich in einen Purpurmantel flüchtet. Und wie jener Direktor einem Galgenſtrick der erwähnten Art, damit er ihn nicht verlaſſe, zurief: „Wähle, fordere, meine Türkenpfeife? meine rothe Plüſchweſte, die du ſo oft concupiscirt? nimm ſie hin, Satanas, ich ſchenke ſie dir u. ſ. w.," eben ſo werden jetzt dem ſchmollenden Helden oder Liebhaber Spielhonorar, Zulage, Gratifikation oder ein bedeutender Geldvorſchuß, den er weder erſtatten kann noch will, bewilligt und dadurch ſeine Launen und Umtriebe vermehrt und ermuntert, ſtatt ſie durch Handhabung einer feſten Disciplin in der Geburt zu erſticken.

Am leichteſten und zweckmäßigſten wäre dem Unfug und Uebel wohl zu ſteuern, wenn die Direktionen und Haupttheater gegenſeitig ſich über den Gegenſtand und die Engagementsweiſe der Schauſpieler verſtändigen und nach geſchehener Verſtändigung ein feſtes Regulativ aufſtellen möchten.

Ueberall ſtehen die Gehalte der Staatsdiener und Militärs in einem gewiſſen Verhältniſſe, überall befolgen Gewerbsleute eine gewiſſe Gleichförmigkeit im Preiſe ihrer Erzeugniſſe, nnd ſelbſt bei Werken der Wiſſenſchaft und Kunſt findet ein gewiſſer Maßſtab der Belohnung und Bezahlung Statt. Mögen auch einzelne Hervorbringungen im Gebiete der freien Künſte ihrer Seltenheit und Trefflichkeit wegen außerordentlich belohnt werden, für den Schauſpieler, deſſen Produktionen rein vergänglich ſind, kann daraus keine günſtige Folgerung gezogen werden. Als Zwittergeſtalten, durchaus abhängig von der dichteriſchen Darſtellung, ohne Rückſicht, ob darin auf die

Veredelung des Geſchmackes hingearbeitet, oder einem ſchlechten Geſchmacke des Publikums gefröhnt iſt, können alle theatraliſchen Leiſtungen auch nur nach ihrem eigentlichen Werthe geſchätzt und bezahlt werden, und es iſt wahrlich ſchon ein Ueberfluß, wenn der Lohn des Schauſpielers dem Gehalte eines Staatsdieners angenähert wird. Die Hoftheater pflegen nun zwar ein Maximum der Beſoldung auf ihrem Etat zu haben, aber nicht ſelten ſind die Nebenbedingungen läſtiger, als die Hauptſache. Es iſt eine verderbliche Rivalität im Beſitzthum rückſichtlich der Schauſpieler eingetreten; jedes große Theater iſt bemüht, das Beſte, wahr oder eingebildet, zu erwerben, und daraus erwächſt ein Ueberbieten, wobei weder der großartig zahlende Hof und das beiſteuernde Publikum, noch die Kunſt und der Geſchmack gewinnt. Die Staatsbehörden überbieten ſich aber nicht in gleicher Weiſe, den geſchickten Fabrikanten, den ausgezeichneten Gelehrten, den tüchtigen Geſchäftsmann, den erfindungsreichen Künſtler u. dgl. an ſich zu ziehen; ſie überbieten ſich nicht, weil darunter die Organiſation der Staaten leiden würde. Bei der heutigen Art, die Komödianten zu bezahlen, leidet jedoch auch ein Theil dieſer Organiſation, der finanzielle Theil, gleichviel ob die Kaſſe des Fürſten, oder das beiſteuernde und ſteuerbare Publikum, oder Beide vereint, die Koſten dazu hergeben. Unglücklicher Weiſe iſt hier nicht einmal der Kulminationspunkt aufzufinden, weil ſolcher von mancherlei Zufälligkeiten bedingt iſt, als da ſind: „Vorliebe für Spektakel von Oben, Schauluſt von Unten, Stand der Finanzen in der Mitte“ u. ſ. w. Dieſer Zuſtand iſt unnatürlich und für die Ordnung des Haushaltes zerſtörend, denn er geſtattet keine feſte Berechnung mehr. Was aber unnatürlich und zerſtörend iſt, muß in's Geleiſe zurückgeführt und unſchädlich gemacht werden. Dagegen erheben ſich keine große Schwierigkeiten. Was in Beziehung auf Diener des Staats und beim Militär durch Geſetz und Herkommen geheiligt iſt, das ſollen die Direktionen vertragsweiſe für ihre Schauſpieler einführen. Man ſetze die Bezahlung nach Maßgabe des Rollenfaches feſt, verlange aber ſchlechterdings vor Vollziehung des Kontrakts mit dem Schauſpieler das Entlaſſungs-

dekret und das Sittenzeugniß von jener Direktion, in deren Dienst er zuletzt gestanden ist.

Wie die Sache jetzt steht, zieht der Schauspieler von einigem Ruf auf Gastrollen aus, knüpft, wenn er gefällt, mit der Direktion des Ortes Unterhandlungen an, schließt auch wohl eine Art von Kontrakt ab und wandert dann wieder hin, woher er gekommen, oder er macht auch wohl an einem anderen Orte eine gleiche Prozedur, kündigt dann im günstigen Augenblick sein altes Engagement und zwingt, indem er einen Theil hintergeht, den anderen zur Mehrzahlung. Durch solche Manöver sind wir auf den gegenwärtigen Punkt gekommen und nicht selten erhalten wir noch statt der gehofften guten Waare für schweres Geld und einen ungeheuren Vorschuß [11]) ein Subjekt, dessen schimmernde Politur sehr bald sich abreibt und dem vielleicht noch etwas auf die Hand gezahlt wird, damit es nur wieder von dannen ziehe.

Soll jedoch in der unverhältnißmäßigen Bezahlung der Schauspieler, wie man gemeint hat, ein deutlicher Beweis liegen, daß man nicht seinen eigentlichen Werth in Anschlag bringt, sondern ihn nur als Luxusartikel behandelt, so könnte man das wohl gelten lassen, wenn der Schauspieler alsdann auch thatsächlich wie ein Luxusartikel behandelt werden möchte, d. i. wenn man ihn nach Lust und Laune wechseln und seiner Trägheit und seinem Rostigwerden nicht durch lebenslängliche Pensionen vorarbeiten würde. Er würde dann, wie die braven italienischen Sänger, seine Einnahme besser benutzen lernen und auch auf die Gunst des Publikums nicht mit vornehmer Gleichgültigkeit herabsehen [21]).

Um die ordentliche Aufführung der Schauspieler zu befördern, möchte noch eine andere Maßregel von den ersprießlichsten Folgen seyn, ich meine: von Seite der Direktion eine Anzeige in öffentlichen Blättern des Orts über den Abgang des Mitgliedes mit einem Aufruf der Gläubiger [13]), etwa sechs Wochen vor Ablauf des Kontrakts. Sind erst die Geldverhältnisse der Schauspieler geregelt, dann wird es mit ihrer sonstigen Moralität schon Fortgang haben, oder es wird doch wenigstens ein Schein der Rechtlichkeit sie umgeben; und wenn

Jemand etwa der Meinung wäre, daß die Entwickelung der Talente bei ſolcher Regelmäßigkeit des Haushaltes leiden würde, ſo mache ich ihm bemerkbar, daß jene Entwickelung nicht durch ein zweideutiges oder liederliches Leben, welches, beiläufig geſagt, weit mehr als die Anſtrengung auf der Bühne Urſache einer frühen Erſchöpfung iſt, bedingt wird, ſondern ſehr wohl bei ſtrenger Ordnungsliebe in häuslichen Angelegenheiten gedeiht, wovon die geiſtreichſten Künſtler und Schriftſteller alter und neuer Zeit die überzeugendſten Beiſpiele gegeben haben. Ich muß dieſerhalb ausdrücklich der Behauptung Schlegel's [14]) widerſprechen, „daß es um alle Fortſchritte geſchehen ſey, ſobald die bürgerliche Aengſtlichkeit ſich des Schauſpielers bemächtige, ſich und Frau und Kindern ein mäßiges Auskommen zu ſichern." Eine ſolche Aengſtlichkeit iſt dem Schauſpieler theils ganz fremd, denn Frau und Kinder wirken in der Regel auf der Bühne zur Vermehrung des Auskommens mit, theils liegen die Fortſchritte in der Ausübung des Geſchäftes ſelbſt und wer ſie gemacht hat, findet auch mehr als ſein mäßiges Auskommen. Soll jener Ausſpruch aber ſo viel ſagen, daß der Schauſpieler, wenn er Fortſchritte gemacht, in Hülle und Fülle leben ſoll und nicht bloß ein mäßiges Einkommen beziehe, dann wäre ſein Loos allerdings zu beneiden, allein ſeine Lebensverhältniſſe würden darum ſich nicht ändern, ſondern zweideutig bleiben, wie ſie es bisher geweſen ſind, und ſeine Kunſt würde hiernach ja auch nur in ſolchen Verhältniſſen blühen und gedeihen können.

Letztere ſind indeß bloß ein Anhängſel ſeines Standes, aber nicht die Bedingung ſeines Gewerbes. Es beweiſen dies mehr und minder ehrenvolle Ausnahmen, die jenem Stande angehören und durch höhere Bildung und Rechtlichkeit ſich bemerkbar machen. Immer aber ſind es doch nur Ausnahmen, und darum kann nicht gefordert werden, daß man ſie zur Regel erhebe und die Beſchaffenheit Einzelner zur charakteriſtiſchen Eigenſchaft der ganzen Sippſchaft mache. In dieſer Hinſicht behauptet vielmehr die Charakteriſtik der Schauſpieler einen Standpunkt, von welchem in tauſend verſchiedenen Richtungen ganz gleichförmige Strahlen auslaufen, und was Ludwig Tieck ſeinen Enthuſiaſten von den Sängern ſagen läßt, wird mit dem vollſten Recht auch

auf Schauſpieler anzuwenden ſeyn. Der Kapellmeiſter beantwortet nämlich die an ihn geſtellte Frage: „Ob denn Sänger und Sängerinnen noch alle geſund ſind," dahin: „So, ſo, wie es die Laune mit ſich bringt. Genau genommen exiſtirt das Volk gar nicht, ſondern lebt nur im Traume. Die Zugabe, die an der Kehle mit Arm und Bein gewachſen iſt, macht es oft ſchwer, ſie nur zu ertragen. Die natürliche Geſchwulſt aber oben, die ſie Kopf nennen, iſt wie ein Dampfkolben, um in dieſen Recipienten die unbegreiflichſten Verrücktheiten aufzunehmen. Ja, ſo weit ſind ſie geſund, als es ihnen bis jetzt ſo gefällt, iſt aber das oder jenes ihnen nicht recht, hat der Eine zu viel, der Andere zu wenig zu ſingen oder zu ſagen, ſo fallen ſie vielleicht binnen drei Tagen, wie die Fliegen, hin" [16].

Um aber den Schauſpielern doch auch etwas Troſtreiches mitzutheilen, führe ich ſchließlich an, daß ihre Gilde mehr Heilige zählt als irgend eine andere, nämlich drei männliche St. Geneſt, St. Ardaleon, St. Porphyr, und eine weibliche, die **Sancta Pelagia** [16].

Anmerkungen.

[1]) Ich behandle dieſen Gegenſtand größtentheils antiquariſch, weil darüber ſich wenig Neues ſagen läßt. Der Verfaſſer der Briefe über das deutſche Theaterweſen, Leipzig 1801, hat die Sache, obgleich mit Bitterkeit, doch am ſchärfſten aufgefaßt. Seine dort zerſtreuten Bemerkungen erſcheinen hier zum Theil geordnet und auf Urſachen zurückgeführt. Damit ſtimmen überein: Iffland's Theorie der Schauſpielkunſt (über den Hang, Schauſpieler zu werden), Berlin, 1815; Clairon, Betrachtungen über ſich und die dramatiſche Kunſt, deutſch von Meiſter, Zürch, 1798. 2 Bde.; Schink's dramaturgiſche Fragmente; Sonnenfels Briefe über die Wiener Schaubühne, Wien, 1768; Mercier, neuer Verſuch über die Schauſpielkunſt, nebſt einem Anhange aus Göthe's Brieftaſche, Leipzig, 1776; Briefe eines alten Schauſpielers an ſeinen Sohn; Theater-Journal für Deutſchland, 1780. Stück XVII. S. 15. H., XVIII. S. 89. 67; Observations sur l'art du Comédien, Paris, 1774. p. 152. 177. 242 seqq.; Morgenblatt, 1823, Nr. 194. u. ſ. w. u. ſ. w. Sogar Wötzel ſagt in ſeiner Theaterſchule, Wien,

1818. S. 241.: »Hüte dich vor allen Liebſchaften mit Theaterperſonen; hier kannſt du nach ihrer bisherigen Bildungsart keine wahre Liebe und Treue, noch weniger Beſtändigkeit erwarten, ſelbſt bei der beſten aus einem anderen Stande gewählten Frau, wenn du ſie mitſpielen läſſeſt.» Etwas Wahres liegt wohl darin.

[2]) Ziegler, ſyſtematiſche Schauſpielkunſt, Wien, 1820. 8. Vergl. auch oben Abhandl. II..

[3]) Kabinets-Ordre Friedrich II., vom 28. Decbr. 1773, in Preuß, Biographie Friedrich II.

[4]) Reinbeck, dramatiſche Werke, Heidelberg, 1818. Bd. S. 61.

[5]) Wiener Zeitſchrift für Kunſt, Literatur, Theater und Mode, 1817; Wiener Converſations-Blatt, 1821. Septbr. 29, Beilage XIII.; Sammler (Wien), 1821, S. 411.

[6]) Preuß Biographie Friedrich II.

[7]) Wiener Modezeitung, 1816. Juni 16. 17.

[8]) Ebendaſelbſt, Nr. 17.

[9]) Journal des Debats, 1816. Juli 13. Der Verfaſſer des Aufſatzes meint, der Staat ſoll der üblen Aufführung der Herren und Damen durch geeignete Maßregeln Schranken ſetzen. Das hat aber der Staat, und ſehr einſichtsvoll, den Direktionen überlaſſen. Geſellſchafter, 1824, Nr. 76, Mai, 12. Die Worte ſind vom Direktor Klingmann.

[10]) Zwei Erzählungen von den Gebrüdern Conteſſa, Berlin, 1818, (das Bild der Mutter, S. 5).

[11]) Es iſt Thatſache, daß Schauſpieler einen Vorſchuß von 4—5000 fl. C. M. gefordert und empfangen haben. Welcher Staatsbeamte würde Aehnliches zu verlangen wagen? und was iſt von einem Menſchen zu erwarten, der mit einer ſolchen Schuldenlaſt ſeinen Dienſt antritt, wenn er überhaupt die Abſicht einer Wiedererſtattung hat? was iſt von ſeiner bisherigen Lebensweiſe zu urtheilen!

[12]) Darüber enthält die Zeitung für die elegante Welt 1823 einen trefflichen Aufſatz.

[13]) In den Regeln für die hochgräfl. Wied- und Neuwied'ſchen Hofſchauſpieler vom 18. März 1778 (ſ. Theater-Journal für Deutſchland) iſt bereits Folgendes enthalten: »Es wird ſich kein Schauſpieler befremden laſſen, daß man öffentlich anzeigt, ihm werde nichts geborgt.» Jeder ſtrecke ſich alſo nach ſeiner Decke.

[14]) Schlegel, Vorleſungen u. ſ. w. Bd. 3. S. 420.

[15]) L. Tieck, muſikaliſche Leiden und Freuden. Novelle, 1824.

[16]) Geneſt, ein Komödiant in Rom unter Diocletian, und Porphyr in Adrianopel unter Julian, dem Apoſtat, verſpotteten die Chriſten auf dem Theater und ahmten insbeſondere die Ceremonien der Taufe nach. Vom himmliſchen Lichte jedoch plötzlich erleuchtet traten ſie ſelber zum Chriſtenthum über und wurden enthauptet. Faſt gleiches geſchah mit

Arbaleon in Alexandrien. Pelagia war eine Art Seiltänzerin in Antiochia und führte ein sehr unzüchtiges Leben. Dann wandte sie sich zum Guten! Unter Anrufung dieser heiligen Pelagia wurde gegen Ende des 17. Jahrhunderts das in Paris unter dem Namen Sainte Pélagie bekannte Gefängniß gegründet, damals als ein Zufluchtsort der Reue für berüchtigte Frauenzimmer (filles de bonne volonté), später zu einem Schuld- und Korrektionsthurm bestimmt, worin die Reue auch nicht fehlt. Vrgl. Moreri Diction. historic.; Martyrolog. Roman. XXV. August., XVII. Octobr.; Martyrol. graec. XVIII. Maj.; Les Hermites en prison, par Jouy et Jay, Paris, 1823. Edit. 5. T. II. p. 17. 85. 57.

V.

Verſuche, welche von Schauſpielern unmittelbar ausgegangen ſind, ihren Stand höher zu ſtellen und ihre Zukunft zu ſichern.

Die Erſcheinung, daß die Schauſpieler ſelbſt Verſuche gemacht haben, ihren Stand zu erheben, tritt in der deutſchen Theatergeſchichte eigentlich nur zweimal auf. Der erſte Verſuch wurde in den Jahren 1750—60 gewagt, als jene Gattung von Helden-Trauerſpielen florirte, die, wie Iffland im Gefühl des eigenen künſtleriſchen Uebergewichtes recht con amore erzählt [1]), in kalten, ſteifen, gereimten Verſen geſchrieben und von den Schauſpielern mit großer Bemeſſenheit in Schritt und Tritt, mit leerem Schwulſt, mit eingeſtemmten oder weitſegelnden Armen vorgetragen wurden. Von einer abgeſondert ſeyn ſollenden Vornehmheit hergeleitet, nannten die Schauſpieler dieſes Weſen die Staatsaktion, weil ſie darin ſich anders, beſſer und vornehmer, als andere Menſchen, erſchienen, regierende Herren allenfalls ausgenommen. Bei allem Mangel und häuslichen Leiden tröſteten ſie ſich durch die hohe Abſonderung, welche dadurch, daß ſie ausſchließlich ſo ſich benehmen konnten, ſie in ihrer Einbildung den höchſten Ständen gleichſetzte und deren Vorrechte ihnen zutheilte. Je mehr die Geſellſchaft im bürgerlichen Leben ihnen die Menſchenrechte zu entreißen die Gewohnheit hatte, ſagt Iffland, deſto ſtolzer trugen ſie ihr Haupt.

Ein ſolcher tragiſcher Hauptagent, Königsagent, Tyrannenagent [2]) dünkte ſich ein Johannes ohne Land, ein verkannter Edler, deſſen geltende Zeit noch einbrechen müſſe. Wie auf Pfuſcher, auf geduldete Unglückliche, ſah er auf jene herab, welche komiſche Rollen ſpielten und Courtiſanagenten hießen. Je weniger ihnen im Leben Freude und, außer ihren tragiſchen Beſchwörungen, irgend ein Lebensantheil blühen wollte, deſto dichter und unzugänglicher ſchloſſen ſie ihre Zirkel. Ihre Begrüßungen unter einander waren ſehr feierlich und abgemeſſen.

Den allertragiſcheſten Helden mußte der zweite Held zuerſt grüßen, wogegen jener nur erwiederte. Die, welche Vertraute ſpielten, waren barhaupt, wenn der erſte Held oder Tyrannenagent ſich blicken ließ.

An öffentlichen Orten hatten Letztere ihre Plätze allein; die Anderen wichen von ſelbſt und durften ſich nur nähern auf herablaſſende Ladung.

Nur durch Dienſtjahre konnte der Neuling das Recht erwerben, in Gegenwart älterer Mitglieder bedeckt zu erſcheinen. Ein Wort über das Spiel älterer Glieder ward für ein Zeichen des Wahnſinns genommen, der Tadel eines gegebenen oder zu gebenden Stückes war ein Verbrechen, worauf die Abſonderung oder Ausſtoßung erfolgte.

Die erſte Frage an denjenigen, der ſich meldete, in die Zunft aufgenommen zu werden, war: „Kann der Herr eine Zepteraktion machen?“ worauf dem Bejahenden ein Kommandoſtab eingehändigt wurde, mit welchem er probiren mußte, entweder ihn feierlich in der Hüfte ruhen zu laſſen, oder damit fernhin in das unbekannte Land gebieteriſch zu deuten.

Bewährte dabei ſich ein Geiſt, welcher Formalität wittern ließ, ſo ward ihm eine donnernde Rede abbegehrt. Erhielt dieſe das Kopfnicken der alten Geſellen, ſo trat das Oberhaupt vor, an den Neuling heran, und ſprach folgende Worte: „Iſt der Herr eines Paars ſchwarzſammeter Beinkleider mächtig?“ Das Bejahen dieſer Frage entſchied meiſtens die Fähigkeit angenommen zu werden. Die Annahme erfolgte nun entweder nach Anmahnungen und Anlobungen zum Gehorſam, zur Arbeit und Demuth, oder man trank langſam und viel mit dem ehrenwerthen Kollegen, ließ ihm einen Gedächtnißthaler in den Säckel gleiten und mit vielen Lehren beſchenkt ihn weiter ziehen.

Die ſchwarzſammete Bekleidungs-Aſſekuranz war aber den damaligen Direktionen von ernſter Bedeutung, denn der Schauſpieler mußte ſie ſelbſt liefern [a]).

Im gemeinen Leben erſchienen die Trauerhelden ſelten ohne Degen, und die Direktoren ließen wohl auch am Degengehänge, welches

üppig unter dem Westenschoße hervordrang, etwas von mancherlei bunten Steinen wahrnehmen.

Die Kleidung des Oberhauptes bestand ausschließlich aus einer Scharlachweste mit Gold besetzt, die Permissionsweste genannt, und blauem, grauem oder violettem Kleide. Jüngere Mitglieder strebten nach einem Tressenhut und ihr irdisches Wohl war begründet, wenn sie zu Atlasbeinkleidern zu gelangen wußten. Die Farbe davon wählten sie gewöhnlich in Rosa oder in einem brennenden Carmoisin." — —

Unstreitig sieht Jedermann so gut wie Iffland ein, daß in jener Abgeschlossenheit der Schauspieler damaliger Zeit viel Gutes lag. Es waltete darin ein Geist der Ordnungsliebe, des Gehorsams und einer gemessenen Selbstschätzung, sowohl rücksichtlich des inneren Getriebes als der äußeren Form. Die Abstufungen der Mitglieder waren genau nach den Rollen bezeichnet, die sie zu spielen hatten, und nach diesem ihren Standpunkte auf der Bühne bestimmte sich auch der, den sie unter sich im Lebensverkehr festhalten mußten. Es herrschte keine gemeine Vertraulichkeit, sondern Unterwürfigkeit bis zur Demuth, Hochachtung bis zur Ehrfurcht. Daher die Anmahnungen und Angelobungen zum Gehorsam und zur Arbeit bei der Aufnahme, und Absonderung und Ausstoßung, wenn das Spiel der Höhergestellten, die Beschaffenheit des gegebenen oder zu gebenden Stückes getadelt wurde. Auch die Kleidung im Leben entsprach ihrem Gewerbe. Sie hatten recht, sich für vornehmer zu halten als andere Leute, weil sie anders zu reden und zu agiren wußten, denn ihr Reich war ja die Bühne, und wie sie auf dieser erschienen, darin sollte bei ihrer Abgeschlossenheit von der bürgerlichen Gesellschaft ihr Erscheinen in und neben derselben wenigstens ein Abbild geben. Was Iffland seinen Leuten so dringend empfahl, „auch im Leben gewissermaßen Schauspieler zu seyn, weil man unmöglich des Abends einen vornehmen Mann vorstellen könne, wenn den ganzen Tag über die Haltung unberücksichtigt geblieben ist," das haben die Tyrannenagenten treulich geübt und zum Zeichen dessen sich selten ohne Degen erblicken lassen. Wenn sie dessenungeachtet im Leben höhere Rechte nicht erlangen konnten, so lag die Ursache theils in der

Vergangenheit, theils in der theatralischen Beschäftigung, die sie in den verschiedensten und seltsamsten Gestalten erscheinen ließ und dadurch gleichsam etwas Unheimliches über sie verbreitete. Hätte man nur gewußt, diesem Geist der Strenge und Ordnungsliebe eine zeitgemäße kräftige Richtung zu geben, das Schauspielwesen würde unfehlbar auch einer bestimmteren Gestaltung entgegen gegangen seyn, als die Folge- und die Jetztzeit es kund gibt.

Auch findet sich in den Verhältnissen der Schauspieler damaliger Zeit abermals der Beweis vor, daß die Einführung einer tüchtigen Disciplin lediglich in der Hand der Direktoren liegt. Allein da diese bei der veränderlichen Gestalt der Sache, die sie geschäftsmäßig zu betreiben hatten, von ihrer Strenge losließen, die äußeren Zeichen eines vornehmthuenden Standes vernachlässigten und auf den Werth ihrer sogenannten Kunst die eigene Würdigkeit bauen wollten, da fiel plötzlich das gesammte geordnete Gebäude über den Haufen und die Schauspieler mußten, der beim Mangel eines äußeren Zwanges eingerissenen Sittenlosigkeit wegen, sich manche Demüthigung gefallen lassen, welcher jene im Vergleich mit ihnen allerdings ehrenwerthen Kollegen, Staats- und Tyrannenagenten wahrlich nicht ausgesetzt waren.

Ein halbes Jahrhundert später sehen wir noch einmal von den Schauspielern unmittelbar selbst den Versuch wiederholen, ihren Stand künstlerisch und sittlich höher zu stellen, und dann auch für ihre Zukunft zu sorgen.

Wie gewöhnlich ging man auch hier, und zwar in Beziehung auf den ersten Gegenstand, mit jenen gutgemeinten aber unreifen und phantastischen Träumereien schwanger, und konnte demnach nur Abenteuerliches gebären. Als eine solche phantastische Mißgeburt erscheint der im Jahre 1810—11 gestiftete Theaterbund, der mit unheilbaren Gebrechen behaftet, nicht fortleben konnte, frühzeitig schon für schädlich erkannt, dann förmlich verboten und, irgendwo erneut, der Strafe des Gesetzes unterworfen wurde. Solches geschah namentlich am Orte seiner Entstehung, in Stuttgart, und damit dem Verbot der gehörige Nachdruck gegeben wurde, mußten die Kontrakte der dortigen Schauspieler die ausdrückliche Bedingung enthalten, „diesem

Bunde weder anzugehören, noch angehören zu wollen." Die eigentliche Beſchaffenheit desſelben blieb indeß im Dunkel, und man verbreitete entweder ſonderbare Anſichten darüber, oder läugnete ohne Umſtände das Daſeyn einer ſolcher Verbrüderung. Wahrſcheinlich lag der Grund darin, daß die Stiftungsurkunde in den Händen nur Weniger ſich befand und, meines Wiſſens, auch nie gedruckt erſchienen iſt. Sie hat indeß den ehemaligen Hofſchauſpieler Haas zum Verfaſſer, der von den Gebrechen ſeines Standes auf's Innigſte überzeugt geweſen iſt, und lautet wörtlich alſo:

„Das Conſervatorium der deutſchen Schauſpielkunſt ſucht auf durchaus rechtliche Weiſe folgende heilſame Zwecke zu erreichen:

I. Die ſtets wachſende Zahl der Schauſpieler zu verringern, und den Andrang ſo vieler Unberufenen zurückzudrängen, folglich den ökonomiſchen Zuſtand der Künſtler zu verbeſſern.

Dies ſoll auf folgende Art erreicht werden:

a) Jedes Mitglied dieſes Inſtituts ſoll nur dem ungewöhnlichen Talent, das ſich deutlich ausſpricht, den Zutritt zur Bühne erleichtern.

b) Aventuriers, liederlichen Studenten u. ſ. w., desgleichen Leuten von zweideutigem Ruf und Charakter ſoll der Zutritt zur Bühne ſelbſt gegen den Direktor, wenn er das Wohl und die Ehre der Kunſt zu ſehr vernachläſſigen wollte, durch kräftigen Zuſammentritt der Mitglieder des Inſtituts wo möglich verweigert werden. Es wird leicht ſeyn, an jedem Orte ſeinen Einfluß auf redliche und geſetzliche Weiſe geltend zu machen.

c) Den herumſtreifenden liederlichen Mitgliedern ephemerer kleiner Banden, welche eigentlich die unglückſeligen Receptoren des Theatertroſſes ſind, ſollen in der Regel keine Kollekten mehr gegeben, ſolche Unglückliche aber, die ohne ihre Schuld aus ehemaligem beſſeren Engagement zu ſolchen Horden gerathen ſind, lieber in dieſes Inſtitut aufgenommen und ehrenvoll untergebracht werden.

II. Die Kabalen und den ärgerlichen Brotneid, die aus dieser Konkurrenz entstanden, zu verbannen.

Dies wird schon durch die Verfolgung des ersten Zweckes erleichtert; denn wenn keine verächtlichen Menschen mehr zur Bühne gelassen werden, so fallen auch die verächtlichen Handlungen weg. Jedoch dienen hiezu noch folgende besondere Punkte und Vorschriften:

a) Das Institut soll dafür sorgen, daß kein Mitglied einen Kontrakt unterschreibe, worin nicht das Fach, das es bei dieser Bühne besetzen soll, deutlich und bestimmt ausgedrückt sey. Hiedurch wird eine Hauptursache der Kabale weggeräumt.

b) Durch diese Verbindung sollen die Mitglieder bewogen werden, ein brüderliches, offenes und redliches Betragen gegen einander festzusetzen, allen hinterlistigen Verhetzungen und Zwischenträgereien, hauptsächlich aber den schändlichen Bearbeitungen des Publikums in öffentlichen und Privathäusern zu entsagen. Jeder soll das Talent seines Bruders ehren, und es wird hiedurch als Grundsatz festgesetzt, „daß ein wiederholtes niedriges Betragen dieser Art die Ausstoßung aus dem Institut und den Verlust aller Vorrechte, die dasselbe gewährt, nach sich ziehen soll. Die meisten Zwistigkeiten können durch freundschaftliches Erklären, brüderliches Erörtern und gegenseitiges billiges Zugeben geschlichtet und der Schauspielerstand vor der Beschämung bewahrt werden, daß seine innersten Verhältnisse in öffentlichen Häusern zur Belustigung dienen.

III. Den Bedrückungen unwürdiger Direktionen, die sich auf die Hülflosigkeit der Künstler stützen, rechtmäßigen Eintrag zu thun.

Dieser Hauptzweck (!) kann nur allein durch diese Verbindung erreicht werden. Sie soll bei Leibe nicht dazu dienen, Kabalen gegen die Direktion zu machen, denn dazu würde ein Institut, was aus den rechtlichsten Mitglieder jeder Bühne besteht, schwerlich sich entschließen. Dies hieße auch die Quelle, woraus der Unterhalt Aller fließt, muthwillig verstopfen. Aber, wenn ein Unternehmer aus Leidenschaft oder niedriger Gewinnsucht einen Künstler in drückende Lage versetzen will,

so soll diese Verbindung alle rechtlichen Mittel, welche die Vereinigung Mehrerer darbietet, und welche vorher wohl erwogen werden, gebrauchen, um den Unternehmer auf bessere Wege zu bringen. Jeder erfahrene Schauspieler weiß, wie wirksam solche Vorstellungen seyn können, und kein Unternehmer wird den Verlust der Achtung der besseren Glieder seiner Bühne und ihrer Bereitwilligkeit zu seinem Vortheil gleichgültig ansehen.

Sollte aber doch jede anständige und rechtliche Bemühung des Instituts, einen Unternehmer von dergleichen Bedrückung abzuhalten, mißlingen, und also ein Mitglied des Instituts entweder durch Hartnäckigkeit eines Unternehmers, oder seinem Ehrgefühl Genüge zu leisten, durch einen Beschluß des Instituts genöthigt seyn, einen anderen Aufenthalt zu suchen, so treten nunmehr die Mittel ein, um den vierten Zweck zu erreichen, nämlich:

IV. Jedem reisenden Künstler, der es verdient, allenthalben Freunde, Rath und Hülfe zu verschaffen.

Es ist eine unerläßliche Pflicht jedes Mitgliedes dieser Verbindung, monatlich einen Gulden Conventions Münze in die Unterstützungskasse zu zahlen.

Wenn also ein Mitglied des Institutes nicht durch vorsätzliche Pflichtverletzungen, oder durch gesetz- und polizeiwidrige Handlungen, sondern durch Kränkungen von Seite des Publikums, oder Kaprize des Unternehmers, oder Unvermögen desselben, durch einen Beschluß des Instituts genöthigt ist, sich entweder sogleich ein Engagement zu suchen, oder wenn er in der kontraktmäßigen Zwischenzeit bis zur Abreise noch kein ehrenvolles Engagement hat, so empfängt er die nöthigen Reisegelder bis zum nächsten Theater, wo er wieder Mitglieder des Instituts findet. Diese sind verpflichtet, für sein Unterkommen zu sorgen. Kann solches ihm nicht werden, so erhält er nach Maßgabe seines Bedürfnisses eine neue Unterstützung, und so ferner, bis er ein ehrenvolles Engagement findet. Nimmt er aber ein solches Engagement nicht an, so hört von diesem Augenblicke die Unterstützung und Belohnung des Instituts auf.

V. Der Verderbniß des Geſchmackes entgegen zu arbeiten.

Dieſer Zweck wird durch dieſe Verbindung ebenfalls ſicherer, als durch alle Vorſchläge Iffland's und aller deutſchen äſthetiſchen Schriftſteller fromme Wünſche erreicht (!!). Denn

a) alle Mitglieder des Inſtituts ſollen und werden allen ihren Einfluß anwenden, um die Aſtergattungen des Schauſpiels, wodurch zwar ein augenblicklicher Vortheil für den Unternehmer, aber in der Folge deſto größerer Nachtheil für die Kaſſe, wie für die Kunſt, erwächſt, theils zu verdrängen, theils ſich ihrer Anſchaffung zu widerſetzen (!).

b) Wenn ein Unternehmer, den weder Kenntniſſe, noch Geſchmack, noch Talent zu ſolcher Unternehmung berechtigen, durch die unzähligen Mittel, welche einer rechtlichen (?) Vereinigung zu Gebot ſtehen, eines Beſſeren belehrt wird, ſo muß nothwendig eine beſſere Geſchmacks-Epoche für die deutſche Bühne entſtehen. Denn die Schuld des verdorbenen Geſchmacks tragen hauptſächlich die Direktionen, da es von ihnen abhängt, ob ein Stück auf die Bühne gebracht werden ſoll, oder nicht.

VI. Dem Schauſpielerſtande Achtung zu verſchaffen, und allen heimlichen Entweichungen, vorſätzlichem Schuldenmachen und allen den Geſetzwidrigkeiten, die aus der iſolirten Lage des Schauſpielers entſpringen, ein Ende zu machen.

Wenn dieſer Zweck nicht durch den Stand ſelbſt, durch dieſe Verbindung erreicht wird, dürfte er, in Deutſchland wenigſtens, nie erreicht werden (?). Dieſer Satz bedarf keines Beweiſes, ſondern hier folgen die Regeln, wie er erreicht werden ſoll.

a) Jedes neu aufzunehmende Mitglied dieſes Inſtituts ſoll vorher genau geprüft werden. Einem Säufer, leichtſinnigen Schuldenmacher, einem Spieler, einem niedrigen Hurer, der auf ſkandaloſe Intriguen ausgeht, ſoll der Eintritt in dieſes Inſtitut durchaus verſagt ſeyn. Sollte in dieſem Betracht ein Theater ſich übereilt haben, ſo ſoll zuerſt die Beſſerung eines ſolchen Unwürdigen mit

Strenge (?!) versucht, dann aber, wenn solches nicht gefruchtet, derselbe nicht blos aus dem Institut gestoßen, sondern sogar durch die Vereinigung so vieler rechtlicher Mitglieder, wo möglich, vom Theater gänzlich verdrängt werden.

b) Jedes Mitglied dieses Instituts kann wohl in die Lage kommen, von einem Orte ohne Bezahlung seiner Schulden abreisen zu müssen (!). Aber in solchem Falle sollen alle Institutsglieder des Ortes für ihn haften, und diese Summe ihm dann an seinem künftigen Aufenthaltsorte von seinem Gehalte abgezogen werden.

c) Heimliche Entweichungen, wenn sie Folgen unerlaubter Handlungen sind, sollen mit der Ausstoßung aus dem Institut bestraft werden. Sollte jedoch, wie sich auch zu Zeiten wohl Fälle ereignen können, ein Schauspieler durch gesetzwidrige Verweigerung unparteiischer Justiz, oder durch gerechte Furcht vor Gewaltthätigkeit, zur augenblicklichen Flucht gezwungen seyn, so sey es Pflicht des Instituts, in seiner Abwesenheit seine und des Standes Ehre zu vertheidigen und ihm Gerechtigkeit zu verschaffen, damit auch anderseits der Schauspielerstand nicht mehr rechtlos und willkürlich behandelt werden könne.

VII. Den geheimen innigsten Wunsch aller Schauspieler nach einer sorgenfreieren Existenz zu befriedigen, und ihm die beruhigende Aussicht auf ein ehrenvolles und von Nahrungssorgen befreites Alter zu verschaffen.

Zwar besitzt Deutschland einige Bühnen, welche diesen letzten Vortheil einigen wenigen Auserwählten gewähren; aber theils sind die Verhältnisse solcher Institute den veränderlichen Grundsätzen ihrer Stifter ausgesetzt, theils weiß jeder erfahrene Schauspieler, wie selten solche Begünstigungen zu erreichen sind, so daß die besten Künstler oft zeitlebens vergeblich darnach streben.

Es handelt sich also hier um ein allgemeines, alle deutschen Bühnen wo möglich umfassendes Institut, zu dem alle vorzüglichen Schauspieler hinzutreten, um mit sehr geringen Anstrengungen und auf eine keiner positiven Gesetzgebung widersprechende Weise nicht nur obiges

Ziel zu erreichen, sondern auch allen Regierungen an ihren muthmaßlichen Wünschen, daß nämlich der bis jetzt (1810—1811?) regel- und heimatlose Schauspielerstand besser geordnet, und den mannigfaltigen Auswüchsen desselben gesteuert werde, entgegen zu kommen.

Dieses Institut führe den Namen „Conservatorium der deutschen Schauspielkunst. Es theile sich aber dieses Conservatorium in zwei Haupttheile, nämlich in den öffentlichen und in den geheimen Theil.

Der öffentliche bestehe in einer Ankündigung an alle Theaterdirektionen Deutschlands: „jährlich eine Darstellung zum Besten eines Pensionfonds für alle deutschen Schauspieler zu geben."

Der Ertrag dieser Darstellungen werde an ein zu seiner Zeit zu benennendes Comité oder Rechnungs-Comptoir, das das gehörige Vertrauen besitzt, eingesendet, und von derselben unter der Verbindlichkeit verwaltet, davon jährlich öffentliche Rechnung abzulegen. Wenn dreißig solche Vorstellungen jährlich angenommen werden könnten, so könnten solche, unterstützt durch die Theilnahme aller rechtlichen Künstler, leicht sechstausend Gulden betragen. Jeder sieht, wie schnell ein solcher jährlicher Zuwachs nebst Zinsen zu einem sehr großen Fond anwachsen könne, aus welchem dann die Pensionen für alle gebrechlichen Künstler bestritten werden würden. Pension erhält dann ein Jeder, der nach dem Ausspruche der fünf vornehmsten Künstler [a]) jedes der ihm nächsten drei Theater, also von fünfzehn Schauspielern derselben, als der Pension würdig und bedürftig anerkannt wird, wovon die Motive in der öffentlichen Bekanntmachung weitläufiger aus einander gesetzt werden sollen.

Der öffentliche Theil des Conservatoriums der deutschen Schauspielkunst beschäftigt sich also mit dem VII. und letzten Zweck desselben, nämlich mit der Pensionirung. Die sechs übrigen Zwecke dieses Conservatoriums aber können nach reiflicher Ueberlegung nur auf dem Wege, welchen der geheime Theil vorzeichnet, erreicht werden. Denn selbst wie wäre es in Deutschland nur im Traume möglich zu hoffen, daß nur zwanzig Theaterdirektionen sich zu den jährlichen Benefizen zum Vortheile des Pensionfonds verstehen würden? Dies steht also auf dem gewöhnlichen Wege nicht zu erwarten. Wie viel weniger ist

zu hoffen, daß die kleinen reisenden Prinzipale ihre gewöhnliche Ergänzungs- und Werbemethode unterlassen würden, daß bei dem gänzlichen Mangel an Gemeinsinn unter Schauspielern der II. und III. Zweck, nämlich die Hemmung der Kabalen der Schauspieler unter sich, oder die Bedrückung (!) der Direktionen erreicht, — bei der gewöhnlichen Armuth der Künstler dem Reisenden eine genugthuende Hülfe von Einzelnen geleistet, — bei der gänzlichen Abhängigkeit von den Spekulationen der Direktoren etwas Bedeutendes zum Vortheil des guten Geschmackes unternommen, — und endlich ohne eine mächtiger als gewöhnlich eingreifende Maßregel dem Entlaufen, dem frivolen Schuldenmachen, den Betrügereien und anderen Gesetzwidrigkeiten, welche durch so leichte Veränderung des Aufenthalts begünstigt werden, vorgebeugt werde?

Es ist also eine engere Verbindung der besseren Schauspieler nothwendig, um obige Zwecke zu erreichen. Und damit nicht gleich Anfangs mächtige Direktionen sich dagegen verbinden und, die Feigheit und Kleinmüthigkeit der meisten Schauspieler benutzend, den Zwecken dieses Instituts, die sich vielleicht nicht mit den Vorurtheilen und Leidenschaften vieler derselben vertragen möchten, entgegen arbeiten können, so ist durchaus die Geheimhaltung dieser Verbindung, wenigstens in der ersten Zeit nothwendig. Ist Deutschland erst mit der Idee vertrauter, gehen erst aus dieser Verbindung die beabsichtigten guten Wirkungen hervor, so, daß man die Ueberzeugung schöpfen kann, die Regierungen werden das Gute derselben nicht verkennen, dann werde sie öffentlich, wenn auch nicht bekannt gemacht, doch nicht geläugnet."

So weit die Urkunde! Immerhin mag in derselben viel anscheinlich Gutes und Wahres, insbesondere aber der Wunsch und Wille nicht zu verkennen seyn, den Stand der Schauspieler einer Kur auf Leben und Tod zu unterwerfen. Und wahrlich, eine solche Kur ist auch nothwendig bei einem Stande, welcher nach dem eigenen Bekenntniß des Urkundenstifters, eines Schauspielers, bisher Aventuriers, liederliche Studenten und Leute von zweideutigem Ruf und Charakter zu Mitgliedern annahm; dessen kleinere herumstreichende Banden und Horden die Receptoren des liederlichen Theatertrosses sind; dessen Mitglieder allen hinterlistigen Verhetzungen, Zwischenträgereien und schändlichen

Bearbeitungen des Publikums in öffentlichen und Privathäusern ſich hingeben; in welchem Stande jedes Mitglied in die Lage kommen kann, von einem Orte ohne Bezahlung ſeiner Schulden abreiſen zu müſſen; wo gänzlicher Mangel an Gemeinſinn und Hang zu Kabalen herrſcht; immer noch ein Entlaufen, ein frivoles Schuldenmachen, Betrügereien und andere Geſetzwidrigkeiten, nebſt Feigheit und Kleinmüthigkeit eingewurzelt ſind. — War das Alles (und wer zweifelt daran?) noch vor dreißig Jahren der Fall, wie konnte der Schauſpieler alsdann über das Recht- und Heimathloſe ſeiner Stellung ſich wohl beklagen? Er ſelbſt, durch eigene Schuld, befand ſich in dieſem heilloſen Verhältniſſe und ſo lobenswerth auch der Vorſatz ſeyn mag, aus demſelben zu treten, dennoch reicht die projektirte Verbrüderung dazu am allerwenigſten hin. Denn wollte man auch die in dem Machwerk enthaltenen, überall offen hervortretenden Widerſprüche nicht berückſichtigen, immer iſt ſie nichts weiter, als ein umgekehrtes Ordnungsverhältniß, eine keck verſuchte Oppoſition gegen Vorgeſetzte, eine eitle Ueberſchätzung eigener Einſicht und Kraft, ein unverſchämtes Ab- und Aufſpringen vom untergeordneten Mittel zum Zweck, ein anmaßender Rollenwechſel der Gehorchenden mit den Befehlenden. Wir haben die Beſchaffenheit der Schauſpieler bereits kennen gelernt, die treue Beſtätigung davon in der Urkunde geleſen und die Ueberzeugung erlangt, daß nach Maßgabe ihres Gewerbes auch in der Folge die Zahl der Auserwählten nicht größer ſeyn wird, als ſie bis heutzutage geweſen iſt. Wir halten es für ganz unmöglich, daß von ihnen die künſtleriſche Verbeſſerung ihrer Mitgliedſchaft oder gar die Erhebung des öffentlichen Geſchmacks ausgehen könne, und ſo ſehr wir wünſchen, daß Jeder in ſeinen Buſen greife und mit dem Bewußtſeyn eigener Sündhaftigkeit den Vorſatz eigener Beſſerung verknüpfe, tragen wir doch nicht Bedenken, es für eine aus dem Uebermaß angeborner oder eingeimpfter Eitelkeit entſtandene Tollhäusleret zu erklären, „wenn ſie durch einen geheimen Ausſchuß und durch geheime Inſtruktionen dahin wirken wollen, daß die kleinen reiſenden Prinzipale ihre gewöhnliche Werbemethode einſtellen, und zur Hemmung der überall Statt findenden Kabalen und um eine Bedrückung, d. i. eine Beherrſchung der Direktionen

zu erreichen, ſich jene Schauſpieler vereinigen, deren Charakterzüge ein gänzlicher Mangel an Gemeinſinn, dagegen aber Feigheit und Kleinmüthigkeit, Neigung zum Entlaufen, frivoles Schuldenmachen und dergleichen köſtliche Dinge mehr ſind.

Ohne Zweifel gehört dazu eine mächtiger als gewöhnlich eingreifende Maßregel, und dieſe wollt Ihr in dem geheimen Ausſchuß, in einer engeren Verbindung der beſſeren Schauſpieler finden, die das Cenſoramt über ihres Gleichen und das Publikum üben und, an verſchiedenen Theatern vertheilt, den jedesmaligen Pönfall zur Kunde der betreffenden geheimen Brüder bringen, welchen das Generaldirektorat des Landes zuſteht, während Abgeordnete ein Provinzial- oder Stadtdirektorat bilden! Ihr zum engeren Ausſchuß Gehörenden, alſo unſtreitig die beſſeren Schauſpieler, Ihr Fünfzehner, wollt die einzigen Spender der Gnaden ſeyn, eure Verbrüderung ein Vehmgericht für Direktionen, die eure Leiſtungen bezahlen und eure Disciplin in Händen halten, eine Geſchmacks-Lehranſtalt für das Publikum, welches die Wahl der Stücke ſeinem Geſchmack gemäß beſtimmt und eure Leiſtungen auf ſeine Weiſe beurtheilt, weil Ihr ihm zur Schau ſpielt, und es ſeine Beiträge zu eurer Beſoldung und zum Betriebe eures Gewerbes darreicht!

Wie wollt Ihr das Wunderwerk einer Vereinigung der beſſeren rechtlichen Schauſpieler zu Stande bringen? und worauf beruht denn das Bewußtſeyn eurer größeren Tüchtigkeit, eurer vorzüglicheren Bildung und geläuterten Einſicht? In welcher Schule ſeyd Ihr belehrt worden, unter welchen Leuten ſeyd Ihr aufgewachſen? Welchen Normal-Maßſtab habt Ihr für euch und Andere? Wäre euer Bund in Wirkſamkeit getreten, nun da würden auch Leidenſchaften und Umtriebe aller Art erſt recht eigentlich um ſich gegriffen haben, und das ohnehin der Protektion am meiſten bedürftige, junge angehende weibliche Schauſpieler-Geſchlecht eurer Dispoſition gänzlich verfallen und zur tiefſten Erniedrigung beſtimmt geweſen ſeyn. Oder hättet Ihr, da öffentlich aufzutreten euch verſagt war, wohl auf eine andere Weiſe, als durch Einflüſterungen, Winkelzüge und Kabalen ſelbſt wirken können?

In dieſem geheimen Ausſchuß und in ſeinem Vertheiltſeyn lag

eben die ungeheure Thorheit und Anmaßung; denn die einer immerwährenden Hudelei, dem Widerspruch und Widerstreben ausgesetzten Direktionen hätten dem Unfuge bald auf den Grund gesehen, die Geschmacksverbesserer und Sittenrichter als Ruhestörer und Aufwiegler behandelt, oder ohne Weiteres sie fortgejagt und, unter sich leichter und fester einverstanden wie die Schauspieler, sie genöthigt, ihren Erwerb demüthig bei jenen herumziehenden Prinzipalen zu suchen, deren liederliche Werbeanstalten zu reformiren sie sich vorgenommen hatten. Kaum ist es möglich, in seinen Folgen Aergeres und Heilloseres zu denken, als eine solche regierende Schauspieler-Republik mit einem Rathe der Zehner oder Fünfzehner an der Spitze! —

Auf solchem verkehrten Wege, wo das durchaus Abhängige die Selbstherrschaft erstrebt und sich anmaßt, kann das Gute nicht erzielt werden. Es muß aus einer anderen Quelle kommen, und wenn die Regierungen das vermeinte Wohlthätige jener Verbrüderung nicht nur nicht anerkannten, sondern augenscheinliche Nachtheile darin erblickten, so verwiesen sie die Schauspieler nur in ihre Gränzen, in das ihnen zusagende Ordnungsverhältniß und in die Disciplin der Direktoren, von welcher fast allein eine Verbesserung der Schauspieler, und diese auch wohl nur durch äußere Zwangsmittel, ausgehen kann. Ein treffliches Beispiel bietet die Organisation jenes Vereins der Haupt- und Tyrannen-Agenten mit zeitgemäßer Abänderung dar.

Anders verhält es sich mit dem Wunsche der Schauspieler, unter einander sich die beruhigende Aussicht auf ein ehrenvolles und von Nahrungssorgen befreites Alter zu verschaffen.

In dieser Hinsicht, vielleicht auch in weiterer Folge des erwähnten so genannten Theaterbundes, erschien unter dem 2. April 1816 von Darmstadt aus nachstehendender Vorschlag an sämmtliche deutsche Schauspieler zur Beseitigung ihrer drückendsten Sorge.

„Alt und allgemein ist die Klage deutscher Schauspieler, daß ihr Vaterland sie im Alter darben lasse, und daß die Sorge für die Zukunft, für jene Zeit, wo die Organe abgestumpft seyn werden, und die physischen Kräfte dem inneren Triebe nicht mehr entsprechen, oft den

freien Aufflug manches glänzenden Talents hemme, da nur ein sorgenfreier Künstler sich in eine höhere Sphäre emporschwingen könne [4]). Ob diese Klage gerecht, ob diese Sorge gegründet ist, kann ein Blick auf die gegenwärtige Lage der deutschen Schauspieler leicht aufklären. Sie bilden einen Stand, der durch alle Provinzen Deutschlands verbreitet ist, doch überall nur geduldet, nirgends als einheimisch angesehen wird. Selbst die Mitglieder unserer meisten Hoftheater werden weder für eigentliche Hof- noch für Staatsdiener geachtet; sie haben nur Verbindungen mit Intendanzen oder Direktionen — Aemtern, die abgesondert zwischen Hof und Staat dastehen, auf keinen von beiden sich fest stützen, wohl aber von jedem einzeln eingezogen werden können; und diese Verbindungen sind in der Regel überdies von der Art, daß sie nach einem oder mehreren Jahren, oder wohl gar mit jedem Vierteljahre wieder aufgehoben werden können. Findet es nun ein Direktor vortheilhaft, einen Schauspieler zu entlassen, so ist — ein Reisepaß alles, was er für seine hingeopferten Kräfte von Seite des Staats [5]) erhält. Es ist zwar nicht zu verkennen, daß der daraus entsprechende Wechsel der Theatermitglieder für Publikum und Künstler viel Angenehmes mit sich führt, und für diesen zugleich ein mächtiger Sporn ist, sich in seiner Kunst nach Kräften zu vervollkommnen, aber eben so wenig ist auch der Nachtheil zu verkennen, der ihm endlich aus diesem Umstande erwächst. Spät erst trifft er ihn, aber um so schrecklicher. Wenn er sein rüstiges Leben, die Gesammtkraft des Geistes und Körpers seiner Kunst hingeopfert, wenn das Alter ihm die Folgen seiner früheren Anstrengungen fühlbar macht und von der mühsam erklimmten Stufe herabzieht, mit einem Wort, wenn der Mensch den Künstler überlebt, dann wehe ihm! Keine Theaterdirektion will der Sorge für seinen Unterhalt sich unterziehen; die letzte, der er diente, glaubt sich darum zu nichts verpflichtet, weil er seine besseren Jahre nicht ihr geweiht, und diejenigen, denen er selbe geweiht hatte, finden zu gleicher Zurückziehung leicht einen Vorwand darin, daß er bei ihnen nicht Invalid geworden. So bleibt er denn hilflos und muß als ein herumirrender Bettler seinen Kunstgenossen zur Last fallen, oder verschmachten.

Freilich trifft ein solch schreckliches Loos äußerst selten einen

rechtlichen Mann, aber wenn es auch unter Tausenden nur Einen trifft, wenn jede Generation auch nur Einen Unglücklichen der Art aufweisen kann, so muß der ganze Schauspielerstand Scham und kummervolle Besorgniß fühlen.

Von dieser Besorgniß sind selbst die Mitglieder der wenigen Theater, welche einen Pensionsfonds haben, nicht ganz befreit, und noch weniger sind es die einzelnen Künstler, denen die Großmuth irgend eines Hofes lebenslänglichen Unterhalt zugesagt. Wer kennt nicht das Schwankende aller Theaterverhältnisse, wer fürchtet es nicht?! [6])

Das Daseyn des Uebelstandes, daß keines dramatischen Künstlers Zukunft oder Alter fest gesichert ist, steht demnach außer Zweifel und es wäre überflüßige Mühe, dies noch mehr beleuchten zu wollen; erspießlicher möchte wohl die Erörterung der Frage seyn „wer soll diesem Uebel steuern, und auf welche Art?"

Die erste Frage läßt sich kurz beantworten, weil es der Quellen nur wenige gibt, aus denen geschöpft werden könnte. Diese sind:

1) Staaten oder Fürsten;
2) Schauspieldirektionen;
3) das Gesammtvermögen der Schauspieler.

Alle Staaten haben zu allen Zeiten der Lasten so viele zu tragen, daß ihnen nicht leicht eine neue aufgebürdet werden kann; sie haben für so viele Diener zu sorgen, daß sie der Vermehrung ihrer Anzahl nach Kräften sich widersetzen müssen; und die Fürsten sind nicht reicher, als die Staaten, deren Repräsentanten sie sind [7]). Es ist daher vorauszusehen, daß der Schauspielerstand noch lange vergebens darauf seine Hoffnung setzen würde.

Schauspieldirektionen sind zufrieden, wenn sie ihre aktiven Mitglieder bezahlen können, und die etwa mehr vermögend wären, lassen sich die Sorge für veraltete Künstler gewiß nie zur Pflicht werden; doch dürfte billig und mit Erfolg die Forderung geringer Beiträge an sie ergehen.

Das Gesammtvermögen der Schauspieler wäre die einzige und sicherste Zuflucht. Sie sind verpflichtet, für sich, ihre Familien und Kunstgenossen zu sorgen, und wenn es nicht an gutem Willen gebricht,

ſo wird auch die Kraft nicht fehlen; denn was die Geſammtkraft Mehrer vermag hat die Erfahrung aller Zeiten und vorzüglich der neueſten gelehrt. Freilich wäre von jedem einzelnen Künſtler ein bedeutendes Opfer zu erheiſchen; aber wen könnte die Hoffnung einer herrlichen Ernte nicht beſtimmen, ein geſundes Samenkorn auf guten Boden zu ſtreuen? wem ſollte das Wohl ſeines Standes ſo wenig am Herzen liegen, daß ihm nicht ein wohl durchdachter Vorſchlag zur

I. Begründung;
II. ſicheren Anlegung, und zur
III. zweckmäßigen Verwendung eines allgemeinen Penſionfonds für alle deutſche Schauſpieler

willkommen wäre!

Gegenwärtiger Aufſatz, von einigen Kunſtjüngern aus reinem Herzen entworfen und geprüft, hat den Zweck, das geſammte Theaterperſonale Deutſchlands zur Errichtung einer Penſionanſtalt aufzufordern. Er wird an alle guten Bühnen geſendet und jeder einzelne Schauſpieler gebeten, den ganzen Plan einer ſorgfältigen Prüfung zu unterwerfen, dann ſchriftlich ſeine Zuſtimmung zu geben, oder ſeine allenfallſigen Gegenbemerkungen und Erläuterungen an einen der Unterzeichneten einzuſenden. Auch die Mitglieder der Theater, bei welchen ſchon Penſionanſtalten beſtehen, werden zum Beitritt eingeladen und ihnen der Genuß aller zu erwartenden Vortheile zugeſichert.

I. Begründung einer Penſionanſtalt.

a) Es werde zwiſchen ſämmtlichen deutſchen Schauſpielern ein fortwährender Kontrakt geſchloſſen, um gemeinſchaftlich aus eigenen Mitteln ihre Exiſtenz zu ſichern.

b) Zu dieſem Ende verpflichte ſich jedes darſtellende Individuum zehn Jahre lang den zwanzigſten Theil d. i. fünf Prozent ſeines Gehalts in eine beſondere Kaſſe niederzulegen, und zwar mit Verzichtleiſtung auf jemalige Zurückzahlung.

c) Dieſe Beiträge ſollen in denſelben Raten wie die Gagen bezahlt und ſogleich bei der Theaterkaſſe abgezogen werden.

d) Bei jeder Bühne vereinen ſich die angeſehenſten ſowohl ſittlich als wiſſenſchaftlich gebildetſten Mitglieder zu einem Ausſchuß, der

gegen Quittung die obigen Beiträge in Empfang nimmt und nach jedem Vierteljahre an eine zu bestimmende Hauptkasse abliefert [8]).

e) Sämmtliche Mitglieder einer Bühne stellen vereint an ihre Direktion die Bitte um einen jährlichen Beitrag zur Pensionanstalt, welcher in dem Betrag zweier (?!) Benefize-Vorstellungen bestände.

Wenn zwanzig Theater, jedes mit einem Gagenbestand von fl. 30,000 auf diese Weise zusammenwirken, so steht ohne eine Benefizevorstellung einzurechnen, nach zehn Jahren ein Kapital von mehr als fl. 377,000 (mit Benefizen und bestmöglichster Benützung der eingehenden Gelder weit über fl. 400,000) da, versteht sich, daß während dieser Zeit keine Pension bezahlt werden darf, sondern mit jedem Jahre die Zinsen zum Kapital geschlagen und sofort wieder verzinset werden müssen. Es gibt der dienstunfähigen Schauspieler nicht so viele, daß die Zinsen des obigen Kapitals nicht alle nachher vorkommenden Pensionirungen decken sollten. Es brauchen daher in der Folge nur diejenigen weitere Beiträge zu zahlen, welche während dieser zehn Jahre oder später dem Dienste Thaliens sich weihten. Diese fortlaufenden Beiträge würden dem vorhandenen Fonds einen immerwährenden Zuwachs geben und ihn gegen jede Verminderung sichern. Die nachkommenden dramatischen Künstler finden so einst einen Reichthum, der sie von aller Sorge befreite, und stolz könnten die jetzt lebenden auf die kommenden Zeiten blicken und sich im Voraus des Dankes freuen, der ihnen von Tausenden aus überströmenden Herzen würde gezollt werden [9]).

Es möchte einer Bestechung oder schlauen Anlockung ähnlich sehen, wenn man hier erwähnen wollte, welche Vortheile jedem Einzelnen aus der vorgeschlagenen Anstalt erwachsen, wie sehr Ansehen und Kredit eines noch häufig verkannten (?) Standes steigen, und welche wohlthätigen Einwirkungen auf die Kultur aller Zweige der dramatischen Kunst erfolgen würden. Darum bleibe es einem Jeden selbst überlassen, weitere Berechnungen aufzustellen. Wir begnügen uns ohne Schmuck und Flitter den einfachen Plan darzulegen.

Der Sorge für Begründung einer Pensionsanstalt folgt die für

II. Sichere Anlegung der Kapitalien.

a) Die oben unter d) vorgeschlagenen Ausschüsse sollen verbunden seyn, für die sichere Anlegung der Kapitalien Sorge zu tragen [10]).

b) Sie mögen zwei oder drei Hauptstädte Deutschlands, je nachdem die Zahl der theilnehmenden Theater seyn wird, wählen, denen die Hauptkasse anvertraut werden kann.

c) Nach diesen Hauptstädten theilen sich alle Theater gleichsam in Provinzen und senden nach jedem Vierteljahre die gesammelten Beiträge an die Hauptbühne ihrer Provinz.

d) Der Ausschuß jeder Hauptbühne bescheinigt den Provinzial-Bühnen den Empfang ihrer eingesandten Gelder und sorgt unverzüglich, daß selbe auf Güter oder bei soliden Handelshäusern angelegt werden.

e) Die Hypotheken, Obligationen u. s. w. sollen nicht bei den Hauptbühnen deponirt bleiben, sondern an alle kontribuirenden Theater nach Maßgabe der Beiträge vertheilt werden. (?)

f) Die Hauptbühnen verpflichten sich, nach jedem Jahre öffentlich Rechnung abzulegen und den Kassenbestand bekannt zu machen.

Alle näheren Bestimmungen über diesen Punkt können füglich den zu formirenden Ausschüssen vorbehalten werden. Ueberhaupt soll nicht Geldeinnehmen und Verrechnen das einzige Geschäft dieser Ausschüsse seyn; sie könnten nebstdem einen herrlichen wissenschaftlichen Verein (!!) ausmachen, der sich den schönen Zweck vorsetzte, die moralische und intellektuelle Bildung der Kunstgenossen zu befördern und die dramatische Kunst zu der ihr gebührenden Würde zu erheben [11]).

Ueber die Organisation eines solchen Vereins dürften nächstens zweckmäßige Vorschläge zu erwarten seyn [12]).

III. Zweckmäßige Verwendung des Pensionsfonds.

a) Die Interessen der kontribuirenden Kapitalien seyen einzig dazu bestimmt, dienstunfähigen Schauspielern Pensionen zu zahlen.

b) Jeder, der zehn Jahre seine Beiträge geliefert, hat auf eine Pension Anspruch zu machen, doch muß seine Dienstunfähigkeit erwiesen und von dem Ausschusse seines Theaters attestirt seyn.

c) Stirbt ein Schauspieler, der zehn Jahre lang in die Pensionskasse gezahlt hat und hinterläßt eine Frau, die nicht beim Theater ist und Unterstützung bedarf, so soll ihr die ihrem Mann zukommende Pension verabreicht werden. Heirathet sie wieder, so hört die Pension auf. Desgleichen soll den unmündigen Kindern eines verstorbenen pensionsfähigen Schauspielers die betreffende Pension werden bis zu den Jahren, wo man erwarten und verlangen kann, daß sie sich selbst ernähren.

d) Die geleisteten Beiträge sollen als Maßstab der zu ertheilenden Pension betrachtet werden. Weniger als den dritten Theil der versteuerten Besoldung darf keine betragen, vor der Hand auch nicht über die Hälfte. Indessen, wenn es die Kasse erlaubt, dürfte auf die Verdienste eines zu pensionirenden Schauspielers, auf seine Familienverhältnisse und auf seinen moralischen (!) Wandel billige Rücksicht genommen werden.

e) Sollten nicht alle Theaterdirektionen die billige (?) Bitte um zwei Benefize-Vorstellungen jährlich gewähren, so werde der Ertrag der gegebenen den Mitgliedern der Bühne angerechnet, von welchen sie kommen, und als gleichmäßiger Beitrag angesehen.

Wenn falsch berechnender Eigennutz und Selbstsucht oder Dünkel der Ausführung dieses Planes nicht entgegenstehen, so sehen wir gewiß bald eine herrliche Frucht aufblühen die manchem schmachtenden Bruder eine wohlthätige Erquickung verheißt.

Unterzeichnet von

N...l. Z..ck. F..s.
M.....t. H.....r. H....n.

Es ist hier nicht der Ort, die Basis und die Form des mitgetheilten Planes zu untersuchen. Einiges darüber ist schon in den Anmerkungen enthalten. Es handelt sich um die Sache selbst, und da standen ohne Zweifel Eigennutz, oder Selbstsucht und Dünkel der Aus-

führung entgegen; denn es ging gar keine Frucht auf. Die Schauspieler anderer Theater stellten weder eine Prüfung an, noch befaßten sie sich mit Bemerkungen und Erläuterungen. Wahrscheinlich hätten die den Plan entwerfenden Kunstjünger ein Gleiches gethan, wäre derselbe ihnen von einem anderen Theater zugesendet worden. In solchem Fall überwiegt die Ehre der Erfindung das Verdienst der Ausführung. Dennoch ist die Ausführbarkeit eines solchen Vorschlags gar nicht zu bezweifeln; nur möchte ich, außer jenen Modifikationen, welche ohnehin sich aus der Verschiedenheit der Theaterverhältnisse ergeben, dem Pensionsfond eine Aufsichtsbehörde zuordnen, indem es immer eine mißliche, den Zweck leicht verfehlende Sache seyn dürfte, die Anlegung und Verwaltung der Beiträge unbedingt den Ausschüssen der Schauspieler zu überlassen. Sehr zweckmäßig erscheint dagegen die Verpflichtung, die eingelegten Beiträge nicht zurückfordern zu können, ja eine solche Anstalt müßte für unauflösbar erklärt werden; denn es liegt in der Natur auch der besten Schauspieler, daß sie im steten Haschen nach dem Vortheil des Augenblicks alle und jede Sorge für die Zukunft muthwillig opfern oder gedankenlos vernachlässigen.

Immer aber wären Beiträge von Seite der Schauspieler vielleicht das einzige Mittel, ihre künftige Existenz zu sichern, und es ist billig, alsdann auch die Mitglieder derjenigen Hoftheater nicht auszuschließen, deren Pensionirung der Staat bereits bewilligt und übernommen hat. Wo Letzteres jedoch der Fall ist, läge es vorzugsweise den Schauspielern ob, durch gewissenhafte Erfüllung ihres Berufs und durch ein unbescholtenes Betragen sich dieser Gnade, die durchaus kein Anerkenntniß ihrer Verdienste ist, würdig zu machen.

Darum müßten am allerwenigsten bei solchen Theatern Chikanen und Eigensinn, böser Wille und Widersetzlichkeit, phantastisches Benehmen, Verschwendung oder gar offenbare Unsittlichkeit geduldet werden. Den Hoftheater-Direktoren sollte es unerläßliche Pflicht seyn, mit dem Beispiel der Strenge voran zu gehen. Bestand doch schon bei der Bühne in Breslau ein Gesetz zur augenblicklichen Entfernung jeder weiblichen Person von derselben, welche außer der Ehe mit einem Kinde niederkam! Wodurch aber wird eine Hoftheater-Direktion denn gehindert, ein

Sittenbüchlein für ihre Schauspieler zu entwerfen und auf die Anwendung zu achten?

Eine Frage anderer Art ist jedoch die: „ob durch das eben erwähnte, bei einigen Hof- und Nationaltheatern bestehende Pensionssystem auch nur die Thätigkeit der Bühnenkünstler befördert wird?“ Hören wir zuvörderst, wie A. W. Schlegel [13]) darüber urtheilt. „Man hat wohl,“ so lauten seine Worte, „durch jene Einrichtung etwas Gutes für das Gedeihen der Kunst zu leisten vermeint, in der That aber allem Wetteifer ein Ende gemacht. Auf diese Art sind die Nationaltheater eine wahre Verpflegungsanstalt für versauerte und durch Trägheit vernachlässigte Talente geworden. Die Frage Hamlet's in Betreff der Schauspieler: „werden sie rostig?“ ist immer an der Zeit, und leider muß man sie fast immer bejahend beantworten. Der Schauspieler bei seinen zweideutigen Lebensverhältnissen, die nicht immer zu ändern sind, weil sie in der Natur der Sache liegen, bedarf einer gewissen leichtsinnigen Begeisterung für die Kunst, um das Außerordentliche zu leisten. Er kann nicht leidenschaftlich genug nach rauschendem Beifall, nach Ruhm, nach jeder glänzenden Belohnung streben. Der Augenblick ist das Gebiet seiner Ernten, die Zeit ist sein gefährlichster Feind. Sobald die bürgerliche Aengstlichkeit, sich und Frau und Kindern ein mäßiges Auskommen zu sichern, sich seiner bemächtigt, so ist es um alle Fortschritte geschehen. Man sollte den Schauspielern, die durch Alter, Krankheit oder andere Zufälligkeiten ihre Vorzüge eingebüßt haben, Gehalte geben, damit sie aufhören, und nicht damit sie fortfahren zu spielen; überhaupt sollte man den Schauspielern nicht einbilden, daß sie so wichtige und unentbehrliche Leute seyen. Nichts ist seltener, als ein wahrhaft großer Schauspieler, allein nichts häufiger, als die Anlage, Rollen so leidlich auszufüllen, wie wir es gewöhnlich sehen.“

Abgerechnet, daß die von Schlegel aufgestellte Ansicht nicht neu ist, indem schon Mercier [14]), 1776, in dem gesicherten Einkommen der Schauspieler die Ursache fand, „weshalb sie das fruchtbare, ihnen vor der Nase liegende Feld nicht bearbeiten wollen, dagegen eine gewisse Trägheit lieben, für die Wünsche des Publikums taub sind und ihren

Eigenſinn als Geſetz walten laſſen," lehrt auch häufige Erfahrung, daß man in den beſtehenden Verſorgungs- und Verpflegungsanſtalten der Schauſpieler, ich meine, in dem Penſionsſyſtem der Hoftheater, allerdings kein förderndes Kunſtmittel ſuchen müſſe. Und darum ſollte der Anſpruch auf Penſion ſtets nur von Bedingungen abhängig gemacht werden. Einigermaßen iſt zwar darauf Rückſicht genommen, indem die Befähigung zum Empfange des erſten Drittels der vollen Penſion an eine zehnjährige Dienſtzeit geknüpft wird mit dem Vorbehalt, vor Ablauf derſelben kündigen und das dienende Glied allenfalls mit einer ausgeworfenen Pauſchal-Entſchädigung entlaſſen zu können. Allein die Unbeſtimmtheit, welche in dem Vorbehalt ſelbſt liegt, führt zu Erörterungen, zu Beſchwerden, wohl gar zu Rechtsanſprüchen, weshalb eine ſolche Kündigung auch nur ſelten und nach Ablauf der zehn Jahre faſt nie mehr eintritt, obgleich alsdann mehr Veranlaſſung gegeben werden möchte, als vorher. Denn jetzt beginnt für das penſionsfähig gewordene Individuum die Epoche einer größeren Sorgloſigkeit, Vernachläſſigung und Trägheit, ein muthwilliges Geringſchätzen des Publikums, ein übermüthiges Hohnſprechen guter Sitte. Wie oft iſt nicht ein Hofſchauſpieler erinnert worden, das unanſtändige Schneuzen auf der Bühne in Anſtandsrollen zu meiden, das doch die Römer ſchon beſtraften, Iffland und Schröder für eine Beleidigung des guten Tons, für ein Zeichen der Gemeinheit erklärten, und dennoch hat man es abſichtlich, gleichſam trotzend, wiederholen geſehen! Würde das wohl geſchehen ſeyn, wenn jener Hofſchauſpieler ſeine Penſion nicht bereits geſichert oder ſeine Entlaſſung nicht für unmöglich gehalten hätte?

Verſtöße gegen Anſtand und gute Sitte auf der Bühne ſollten aber weit ſtrenger geahndet werden, als Verſtöße gegen die ſogenannte Kunſt, und zwar eben der Regel gemäß, nach welcher die Schauſpieler den Charakter der Sitten- und Geſchmacksbeförderer anſprechen.

In jedem Fall iſt jedoch die Penſionirung der Schauſpieler für den Staat eine Laſt, mit der er ſich gar nicht befaſſen ſollte, um das Völklein der Bühne ſtets friſch und lebendig zu erhalten. Dagegen ſey es ihnen anheimgegeben, für ihre dereinſtige Exiſtenz ſelbſt zu ſorgen.

Alsdann würde sich ihr Verhältniß gegen Direktion und Publikum ganz anders gestalten, diese in ihren Hoheitsrechten weder beeinträchtigt noch gekürzt, jene aber gespornt werden, das Rostigwerden so lange wie möglich von sich zu entfernen. Es würde auch in diesem Fall nicht nöthig seyn, nach Schlegel's Vorschlag, einzelnen Schauspielern, die durch Krankheit und andere Zufälligkeiten ihre Vorzüge eingebüßt, Gehalte zu geben; sie hätten ja ihre eigenen Versorgungsanstalten, die das Nähere darüber bestimmen könnten, und wenn sie dann noch fragen wollten: „Was soll uns anregen, auf unserer Künstlerbahn höher und höher zu steigen?" so diene ihnen zur Antwort: „Was jeden wahren Künstler antreibt, der Kunstgenius, den besonders Ihr stets im Munde führt, der Gott in Eurer Brust, Eure unüberwindliche Neigung zur Kunst, der Beifall und der Ruhm der Gegenwart und, um auch das Irdische nicht zu vergessen, die erhöhte Gage, wohl auch noch eine außerordentliche Belohnung. Genügt das Alles nicht, nun, so wendet Euch zu einem anderen Metier. Oder wollt Ihr denn die einzig Begünstigten seyn? den Vorzug behaupten vor allen schaffenden Künstlern? Oder könnte man nicht mit größerem Rechte dem Staate zumuthen, treffliche Dichter, Maler, Bildhauer, Tonsetzer zu versorgen, wenn sie invalid würden? Für diese sprechen doch dauernde Werke, geeignet zur Bewunderung, Belehrung und Bildung der Nachkommen; was aber spricht für Euch? Wie vorübergehend der Reiz Eurer Darstellung ist, so vorübergehend sey auch der Lohn, und da Invaliden Eurer Art im Gebiet der Kunst nicht zu dulden sind, und an den Staat für wesenlose Leistungen keine Forderungen gestellt werden können, so denkt selbst an Eure Zukunft, und sichert sie."

So mögen denn die Schauspieler in Gottes Namen und zu ihrem eigenen Heile Pensionsanstalten errichten und versichert seyn, daß Direktionen und Publikum mit Vergnügen zur Förderung und zum Gedeihen derselben die Hand reichen werden. Versorgungsanstalten von Seite des Staats können den Kunsttrieb weder wecken noch nähren; denn bei ihnen schwinden alle jene Rücksichten, welche bei einer Privatpensions-Anstalt den Schauspieler bestimmen, nicht lässig zu werden, damit seine Gage sich nicht vermindere und einer geringeren Ein-

lage wegen das nach dem Betrage der Einlage zu bemeſſende Penſionsquantum nicht auch geringer ausfalle.

Daß ein ſolcher Plan eine ganz andere arithmetiſche Unterlage haben müßte, als der von den Darmſtädter Kunſtjüngern ausgegangene, darf kaum bemerkt werden.

Aus welchem Geſichtspunkt man nach all dem Geſagten die Verhältniſſe ausübender Schauſpieler auch erwägen mag, ſey es in Theorie oder Praxis, von Seite der Kunſt oder des Gewerbes, aus eigener Erfahrung oder aus den Bekenntniſſen der Schauſpieler ſelbſt, oder endlich aus den eigenen Verſuchen zur Beſſerung, immer tritt uns ein entſchiedener Mangel ihrer Sittlichkeit entgegen. In dieſer Beziehung erinnert Schlegel mit Recht an jene zweideutigen Lebensverhältniſſe, die in der Natur der Sache liegen; aber er irrt, daß ſie nicht zu ändern ſind. Wäre dies der Fall, dann wären ſie auch die Bedingung der Schauſpielerkunſt, und der Staat hätte die Verpflichtung, die Ausübung einer Kunſt nicht zu dulden, welche nur unter zweideutigen Lebensverhältniſſen beſtehen kann, um ſo weniger, als mit der Virtuoſität des Künſtlers auch jene Zweideutigkeit der Verhältniſſe im Leben ſteigen müßte. Darüber iſt bereits am Schluſſe der vorigen Abhandlung Einiges bemerkt worden und hier nur beizufügen, daß die erwähnte Zweideutigkeit lediglich in dem dermaligen Stande der Sache noch ihren Grund und Boden hat, leicht aber ausſcheiden wird, wenn die Nothwendigkeit, ſich wenigſtens einen gewiſſen Grad der Sittlichkeit anzueignen, den Schauſpielern immer mehr einleuchtet und ſie bemüht ſind, ihre Zukunft ſelbſt ſicher zu ſtellen. Dann dürfte, was bisher leichtſinnige Begeiſterung für die Kunſt hieß, zu einer ernſten Sache werden, und wenn die Direktionen, ſey es jede für ſich oder im gemeinſchaftlichen Vereine, die Achtung für Anſtand und Sittlichkeit, wo ſolche vermißt wird, durch die ihnen zu Gebot ſtehenden Mittel erzwingen, dann würde auch die öffentliche Meinung eine andere Richtung nehmen und die Klage verſtummen über ein bloß Geduldetſeyn, über Recht- und Heimathloſigkeit.

Hält man jedoch die Schauſpieler, oder halten ſie ſich ſelbſt, dieſer Bemühung überhoben, fährt ein Direktor fort, entwichene und

kontraktbrüchige Perſonen wieder zu Gaſtſpielen zu verwenden, oder in Engagement zu nehmen, nimmt er den Schauſpieler, welchen er gerade braucht, nach dem üblichen Kunſtausdruck, unbedenklich auch vom Galgen: dann verzichte man doch ja ſchon von vorn herein auf die Wirkung einer Schaubühne und ſuche jene Leute in der öffentlichen Meinung um ſo weniger herzuſtellen, da in der That nichts ſeltener iſt, als ein wahrhaft großer Schauſpieler. Die Urſache liegt auch ganz in der Nähe. Ein wahrhaft großes Genie iſt an ſich ſchon eine große Seltenheit, wenn aber ein ſolches Genie, jeden anderen Weg der Auszeichnung verſchmähend, mit ſeinem inneren Bildungsvermögen, wohl auch durch die Beſchaffenheit ſeines eigenen für die verſchiedenſten und wechſelnden Eindrücke aller Art empfänglichen Charakters beſtimmt, dem Schauſpieler-Metier ſich zuwendet oder in dasſelbe ſich verirrt, ſo iſt dieſes die allergrößte Seltenheit. Aber die Hand auf's Herz, ehrlich und unbefangen, was haben denn die allergrößten, berühmteſten Schauſpieler, jene hoch geprieſenen Künſtler, geleiſtet, das dem Werke eines Genie's gleich iſt? Stellt uns die Garrik's, die Siddons's, die Talma's, Le Kain's, die Baron's, Dufresne's, die Moliere's und Preville's, Eckhof, Schröder, Brockmann und Iffland, und wie die Genie's ſonſt heißen, jetzt wieder auf die Bühne, was werdet Ihr, die Lobredner und Vergötterer ihrer unſterblichen (!) Verdienſte erblicken? Eine alte Form, die einer neuen gewichen iſt, fremdartige Manier und Charakterbekleidung, wobei Euch alle Luſt verſchwinden wird, auch nur an Wahrheit und Schönheit des Spiels zu denken.

So wird auch unſere Nachkommenſchaft in hundert Jahren das als Antiquität, als eine Geburt der Zeit behandeln, was wir jetzt, obgleich ſelten, als groß und kunſtreich anſtaunen; denn das von der Form allein Bedingte verfällt wieder der Form und hat kein eigenes Leben.

Anmerkungen.

[1]) Iffland, Theorie der Schauspielkunst, Bd. 1. S. 139. ff. Vergleicht man aber seine Bemerkungen über die Schauspieler späterer Zeit, so erscheinen die Hauptagenten wahrlich in einem weit günstigeren Lichte.

[2]) Vergl. Theater-Journal für Deutschland. Gotha 1780. Stück 17, S. 77.

[3]) Mit den Beinkleidern scheinen überhaupt die Direktoren sich nicht befaßt zu haben, und außerdem muß auf den Besitz derselben ein eigener Werth gelegt seyn. Auch Geoffroy erzählt als etwas Besonderes von Preville: »À force d' économie il était parvenu à se procurer une culotte de peau, qu'il reservait pour ses beaux jours.» Cours de la littérat. dramatique. T. IV. p. 445.

[4]) Dem widerspricht alle Erfahrung. Gar viele ausgezeichnete, nicht schauspielende, sondern wahre Künstler haben sich unter den drückendsten äußeren Verhältnissen emporgeschwungen.

[5]) Zu Mehrerem ist der Staat auch nicht verpflichtet. Die Schauspieler stehen ja, wie sie hier selber sagen, mit dem Staate in keiner Verbindung, weder als Hof- noch als Staatsdiener, sondern haben nur Verbindungen mit Aemtern, die wieder vom Staate gänzlich abhängig sind.

[6]) Wo von Seite eines Hofes lebenslänglicher Unterhalt bereits zugesagt ist, da besteht kein Schwanken und Fürchten mehr, sondern ein Rechtsverhältniß.

[7]) Sehr gut! Nun, dann begnüge der Schauspieler sich auch mit dem Reisepaß.

[8]) Könnte das nicht viel einfacher durch die Theaterkasse selbst geschehen? Doch, ohne Ausschuß kann bei einem Theater nichts eingeleitet, nichts ausgeführt werden!

[9]) Daß dies ein falscher Calcul war, hat die Folge gezeigt, auch gibt sich hier ein Mangel an Menschenkenntniß kund. Wo nämlich ein Schauspieler, wohl auch jeder Andere, Beiträge zahlt, da erwirbt er ein Recht und die Gründer der Anstalt, als Entwerfer des Plans, treten in den Hintergrund.

[10]) Die sichere Anlegung der Beiträge dürfte wohl in einer anderen Weise zu geschehen haben!

[11]) Wie in der Welt soll durch derlei Ausschüsse ein herrlicher, wissenschaftlicher Verein sich bilden, da Niemand mehr der wissenschaftlichen Bildung bedarf, als ein Schauspieler?

[12]) Diese Vorschläge sind klüglicher Weise unterblieben. Auch würden sie wahrscheinlich nur ein Nachhall jener im s. g. Theaterbunde gewesen seyn.

[13]) Schlegel's Vorlesungen u. s. w. Bd. 3; S. 420.

[14]) Neuer Versuch über die Schauspielkunst u. s. w.

VI.

Die Benefize-Vorſtellungen und deren Einfluß auf die Schauſpieler.

In Beziehung auf die künſtleriſche und bürgerliche Exiſtenz der Schauſpieler ſind auch die Benefize-Vorſtellungen oder die ſogenannten freien Einnahmen von bedeutender Wirkung, und dies veranlaßt mich, einige Anſichten über ihre Beſchaffenheit zur Prüfung und Beherzigung jenen Vorſchlägen anzureihen, welche zur Verbeſſerung des Schauſpielerſtandes überhaupt oder für einzelne Fälle gemacht ſind. Es iſt zwar darüber ſchon früher von mir ein ernſtes Wort laut geworden, ſeit geraumer Zeit aber wieder ein ſo tiefes Schweigen eingetreten, daß eine Unterbrechung desſelben wohl an der Zeit ſeyn dürfte.

Das franzöſiſche Wort **Benefice**, lateiniſch **beneficium**, heißt zu deutſch: **Wohlthat**, bezeichnet alſo einen durchaus freiwilligen Akt, der mit Rechten und Pflichten in gar keiner Verbindung ſteht, an ſich auch kein Gegenſtand eines Vertrages ſeyn kann. Allein man verbindet mit jenem Wort zuweilen noch den Sinn einer beſonderen Zulage, einer Nebeneinnahme, ähnlich denen, welche man an gewiſſen feierlichen Tagen, zur Weihnacht, zum Neujahr, am Namens- und Geburtsfeſt zu ſpenden und zu empfangen pflegt, in welchen Fällen alsdann durch die Gewohnheit des Gebens und Nehmens ein, obgleich immer nur unſicheres, Recht begründet zu ſeyn ſcheint. Die Neigung jedoch oder der Wille Wohlthaten zu erzeigen, oder Benefizen zu bewilligen, iſt rein individuell, dem Gebenden angehörig und von ihm allein in Ausübung zu bringen.

Wird dieſer Begriff auf das Schauſpielen in Anwendung gebracht, ſo iſt der Betrag einer dem Schauſpieler zugeſtandenen theatraliſchen Vorſtellung das beneficium, benefice; Derjenige, welcher jenen Betrag zu beziehen bewilligt oder denſelben ausſpendet, iſt der Benefiziant, beneficiens nach dem alten Ausdruck, und Derjenige, welcher den Betrag bezieht, das **beneficium**, die Wohlthat, die Unter-

ſtützung genießt, der Benefiziat, der benefactus, gleichſam der Pfründner.

Es iſt doch eine ſonderbare Erſcheinung, daß Perſonen, welche von jeher nach der Künſtlerehre ſtrebten und ſehr entrüſtet ſind, wenn ihnen die Eigenſchaften des Künſtlers nicht im vollen Umfange zugeſtanden werden, die wahre Bedeutung der Sache gar nicht beachten, vielmehr den Anſpruch auf eine Wohlthat, wie den Empfang der Wohlthat ſelbſt, zum Ziel ihrer eifrigſten Bemühung wählen. Sie bekennen dadurch thatſächlich, daß ſie und das Spiel, welches ſie treiben, der Hilfe bedürfen und überhaupt in einem ſolchen Verhältniß zu dem Publikum ſich befinden, daß dieſes, bittend dazu eingeladen, durch die Theilnahme an der Vorſtellung eine Wohlthat ihnen erzeige. Zwar haben die Schauſpieler, um möglicherweiſe dieſer Deutung zu entgehen, die Sache umgekehrt und ſich die Benefizianten, die Beſtgeber, genannt, in Beziehung auf des Theater-Stück nämlich, welches von ihnen zum Beſten gegeben wird; indeß ſpringt der Rollenwechſel als eine ungebührliche Anmaßung ſogleich in die Augen, wenn man bedenkt, daß die Theaterzettel ſchon vorher verkünden, „die hohe Direktion habe Dem oder Der eine Benefize-Vorſtellung bewilligt und man rechne auf die vielfach erprobte Huld und Gnade des Publikums,“ ſo wie es ein ſeltſamer Widerſpruch iſt, nach einem beneficium zu ſtreben und, wenn es bewilligt wurde, ſelber ein Beſtgeber, ein Benefize-Austheiler ſeyn zu wollen! Da war jener, zu ſeiner Zeit glorioſe Schauſpieler weit beſcheidener im Auffaſſen der Sache, wenn auch nicht im Abſchätzen der eigenen Verdienſte, welcher, nach einer ſolchen Einnahme, gerufen ſich der Worte gegen das Publikum bediente: „Ich glaube mich ihrer Unterſtützung würdig gemacht zu haben“ [1]).

Davon weiterhin das Ausführliche; hier wäre nur noch zu bemerken, daß Benefize-Vorſtellungen dennoch förmlich von Verträgen abhängig gemacht worden ſind, welche Direktionen mit Schauſpielern und Schauſpielerinnen, mit Sängern und Sängerinnen abſchließen, woraus ſich dann, und da auch Direktionen die Beiträge des Publikums weder entbehren können noch wollen, folgende Erklärung ergab: „daß ein Benefize oder eine freie Einnahme eine halb erzwungene freiwillige

Steuer ſey, welche Theaterdirektionen insbeſondere den wohlhabenden, ſchauluſtigen Gönnern der Bühne nach Gefallen auflegen" [2]).

Die Benefize-Vorſtellungen nun, von ihren verſchiedenen Seiten betrachtet, begründen zuerſt ein zweifaches Verhältniß, und zwar ein

1.) Verhältniß der Direktoren ſowohl
   a) gegen das Publikum, als
   b) gegen die Schauſpieler; und ein
2.) Verhältniß der Schauſpieler gegen das Publikum ſowohl, als gegen die ſchauluſtige Menge überhaupt, und gegen ihre Gönner insbeſondere.

Das Verhältniß der Direktoren gegen das Publikum in Rückſicht jener Benefize-Vorſtellungen hat ſich weder durch Bedingungen noch durch Verträge feſtgeſtellt, ſondern iſt ſtillſchweigend, man könnte ſagen im Wege der Verjährung, die von keinem Einſpruch unterbrochen wurde, entſtanden und geduldet. Dennoch hat dieſe Verjährung keine rechtliche Wirkung, vielmehr iſt ſie und das geſammte Verhältniß nur bittweiſe oder in heimlicher Art begründet, das Publikum keineswegs dabei um ſeine Stimme befragt, ſondern nur als eine von dem zweiten Verhältniß der Direktionen gegen die Schauſpieler abhängige Maſſe betrachtet. Denn da keine Direktion ohne Unterſtützung von Außen beſtehen kann, immer aber auch eine gewiſſe Sparſamkeit in den Ausgaben beibehalten, ſogar Gewinn von einem Gewerbe beziehen will, welches auf die Schauluſt berechnet iſt, ſo nahm ſie dieſe zu ihrem Nutzen in Anſpruch und verlangte eine außerordentliche Steuer von derſelben, welche ſie beliebig zur Ergänzung und Erfüllung ihrer anderweiten Verträge verwenden könnte. Was eigentlich ihr allein als Verpflichtung oblag, wurde auf das Publikum mit übergetragen, und das Mittelglied bildete der Schauſpieler, welcher nunmehr als ein Quaſi-Berechtigter auftrat. Und da es eine wunderliche Eigenſchaft des Menſchen iſt, weit mehr und zuverſichtlicher auf den ungewiſſen Gewinn gewiſſer Ereigniſſe zu rechnen, als daran ſich zu halten, was der gewöhnliche Lauf der Dinge mit ſich bringt, ſo war auch Menſchenkenntniß demjenigen Dirigenten gewiß nicht abzuſprechen, welcher zuerſt den Gedanken hatte, ſeinen Untergebenen, d. i. Schauſpielern, ein **Beneficium**

durch den gehofften Betrag einer Einnahme für eine Theatervorſtellung zu bewilligen. Er bewahrte dadurch den Schein, als ginge dasſelbe, die Wohlthat, unmittelbar von ihm aus, und theilweiſe nicht mit Unrecht, da er am Beneſize-Abend die Beiträge des Publikums entbehrt und ſie einem Schauſpieler abtritt; ſchmeichelte aber zu gleicher Zeit der Eigenliebe des Beneſiziaten durch die ihm eröffnete Hoffnung auf einen anſehnlichen, oder mehr als gewöhnlichen Gewinn, in Folge ſeiner perſönlichen Eigenſchaften und deren Anerkennung von Seite des Publikums, und erſparte eben durch dieſe erregte hoffnungsreiche Ausſicht ſich eine Mehrausgabe, die ſein Etat zu tragen nicht vermocht haben würde.

Durch dieſe politiſch-ökonomiſche Operation verſetzte die Direktion ſich ſelbſt in die Stelle einer Mittelsperſon zwiſchen Publikum und Schauſpieler und ſuchte Erſteres zur Abtragung wenigſtens eines Theils der Schuld zu vermögen, welche eigentlich ſie vollſtändig zu entrichten hatte. Auf ſolche Art wurden nun zwei Theile die Verpflichteten, die Direktion und das Publikum, die Direktion debite, und das Publikum oder beſtimmter die wohlhabenden Gönner der Bühne indebite, der dritte aber, der Schauſpieler oder die Schauſpielerin, befugt, die Bewilligung und Veranſtaltung des Beneſize zu fordern und zu betreiben vermöge eines Kontrakts von jener, und die Beiſteuer oder das Beneſize ſelbſt durch das Eintrittsgeld bei einem vermehrten Beſuch des Theaters durch freiwillige Mehrzahlung oder auch durch erhöhte Preiſe von dieſem, nämlich vom Publikum.

Daraus entwickelt ſich nun auch das Verhältniß des Schauſpielers gegen die Schauluſtigen und ſeine Gönner, welches er zur Sicherung und Vermehrung ſeiner freien Einnahme klüglich in dreifacher Weiſe auszubeuten ſucht, indem er nämlich

1.) die Neugierde oder Schauluſt aufregt;

2.) demüthig ſchmeichelnde Einladungen verfaßt und

3.) den möglich hohen Preis des Eintritts zu erreichen ſtrebt.

Die Schauluſt regt der Schauſpieler auf durch Ankündigung neuer Stücke, oder durch ſeltſame Titel derſelben. Es liefert einen weſentlichen Beitrag zur Kulturgeſchichte dieſes Standes, wenn man

aufmerksam die Wahl der Stücke zu den Benefize-Vorstellungen untersucht. Gewöhnlich ist es dem Benfiziaten anheim gegeben, was er zur Aufführung bringen will. Die Wahl des Stücks bezeugt daher seine eigene Einsicht, den Grad der Achtung für das Publikum, folglich auch den Grad seiner Bildung und seines sittlichen Gefühls. Ob er Sinn für das Bessere, Höhere, Edlere habe, ob er von gemeiner Habsucht getrieben nur die zu seinem Zwecke führenden Mittel erfaßt, wird dem ruhigen Beobachter augenblicklich klar. Wo Letztere, die Gewinnsucht, vorherrscht, schweigt jede andere Rücksicht, und so geschieht es denn auch, daß durch ein Benefize die Gunst des Publikums eben so gut verscherzt als gewonnen werden kann. Hier aber ereignen sich oft die auffallendsten Mißgriffe, und mir, vielleicht noch vielen Anderen, ist der Fall bekannt, daß ein Schauspieler, der seine Genesung von einer langwierigen Krankheit der unermüdeten Sorgfalt eines geschickten Arztes verdankte, seine Erkenntlichkeit dadurch aussprach, daß er zu der ihm von der Direktion bewilligten außerordentlichen Benefize-Vorstellung ein Stück unter dem Titel wählte: „der Wunderdoktor oder die Wunderkur", welches allerdings die Neugierde des Publikums spannte und einen zahlreichen Besuch bewirkte, die Erwartung aber allgemein dadurch täuschte, daß darin ein Charlatan und Pfuscher die Stelle eines kunsterfahrenen Arztes einnahm. Von Seite des Schauspielers war es nicht Uebelwollen oder gar Bosheit, sondern nur Spekulation auf die Wirkung des Titels, daß er ein solches Stück wählte, und selber die Kunst und Mühe seines Lebensretters parodirte. Auch liegt wohl noch die Thatsache nicht zu entfernt, daß ein anderer Benefiziat ein Stück, betitelt: „Unsinn über Unsinn," zur Darstellung brachte und, als das Publikum in der That auch Unsinn vernahm und mißbilligend darüber sich aussprach, hervortretend mit kecker Stirne erklärte: „er habe ja nichts Anderes versprochen."

Welches Gericht wäre in ähnlichen Umständen wohl über einen solchen Frevler in Athen und Rom ergangen, welches würde noch heute über ihn in London und Paris, in Hamburg u. a. O. ergehen?!

Die Captationes benevolentiae erscheinen in Einladungen, geschrieben, gedruckt, auf weißem und gefärbtem Papier, lithographirt, in

Kupfer gestochen, in persönlicher Aufwartung mit Ueberreichung von Zetteln solcher Art, eine Prozedur, von welcher insbesondere Damen, d. i. das genus femininum der Schauspieler, sich großen Vortheil versprechen, in öffentlichen Empfehlungen zur Huld und Gnade, in Lobpreisungen des kunstsinnigen Publikums, in Bezugnahme auf geleistete Dienste und in Versprechungen, in der Kunst stets besser und vollendeter zu werden. Hier blickt kein Stolz durch — der hinkt, wie bei jenem glorioſen Schauspieler, erst der empfangenen Einnahme nach — vielmehr kriechen die Einladungen im Staube, besonders bei Provinzial- und nicht stabilen Theatern, wo ein stehendes Formular vorhanden zu seyn pflegt, welches allerdings den Stämpel der Hilfsbedürftigkeit nicht verläugnen kann, oder wo, kein Mittel zu deren Abwendung unversucht zu lassen, die mit dem Benefize betheilte Person wohl gar persönlich an der Kasse den Vorsitz führt und so in der That ausgesetzt erscheint, ohne im Stande zu seyn, wie eine italienische Donna auf den Einnahme-Teller im Voraus einige Guldenstücke oder Dukaten hinzulegen, um die Großmuth der Eintretenden anzuregen.

Allein diese beiden Mittel reichten denn doch nicht ganz aus, oder sie gestatteten immer auch die Anwendung des dritten, nämlich den Versuch zur Erlangung eines möglich hohen Eintrittspreises. Freilich vergaß man dabei die Bedeutung einer Benefize-Vorstellung und überließ nicht mehr dem wohlthätigen Sinne des Publikums: ob und wie viel es über die Gebühr beitragen wollte, sondern man erhöhte eigenmächtig den Preis dadurch, daß man die Plätze als bereits bestellt und zugesagt ausgab und dessen ungeachtet die besten Plätze und Logen dem Mehr- oder Meistzahlenden zutheilte. Der Dirigens kümmerte um ein solches Treiben sich nicht, denn sein Privatvortheil war damit mittelbar verknüpft, und das Publikum zahlte halb gezwungen die Steuer, weil es seine Schauluſt nicht zügeln und die zweite Vorstellung nicht abwarten wollte. Außerdem verlangt in solchen Fällen der Schauspieler die Anerkennung seiner Verdienste durch ein Hervorrufen, und da klingt es sonderbar genug, wenn man gereimte und ungereimte Sprüche über großmüthige Unterstützung hört, die größtentheils doch erzwungen war, und von welcher Jeder ausgeschlossen ist, der nicht mehr als den

gewöhnlichen Eintrittspreis zahlte, oder nicht zahlen konnte. Man darf aber hier im vollen Ernst behaupten, „daß die mit einer freien Einnahme Beschenkten nur darum vorgerufen werden, damit sie durch ihre Danksagung vor dem gesammten Publikum das Bekenntniß ablegen, eine wohlthätige Kollekte empfangen zu haben.“

Die Ursachen, aus welchen Benefizen bewilligt werden, sind verschieden, wie die damit betheilten Personen. Ich will dem Vorstehenden zufolge sie gleichfalls in drei Klassen theilen, die Personen aber voranstellen, weil jene, die Ursachen, dann von selbst sich ergeben.

I.) In die erste Klasse, von unten nach oben gezählt, gehören die Mitglieder der kleinen, oder auch der ambulanten Bühnen, welche oft nur einen kargen Taglohn erhalten und dadurch von selbst auf andere Erwerbquellen angewiesen sind. Diese werden am leichtesten und besten durch eine freie Einnahme befriedigt, wenn gleich von derselben dem Direktor in der Regel die Hälfte zufließt. Es wird schon darauf gerechnet, daß die dem Schauspieler verbleibende andere Hälfte durch zahlreichen Besuch und Extrasteuer immer noch den Betrag einer gewöhnlichen vollen Einnahme erreicht. Mit diesem Betrage kann der Schauspieler nun seine Schulden bezahlen, einen neuen Rock kaufen und frischen Kredit sich erwerben. Zuweilen wird vom Direktor der Schauspieler in dieser Weise auch wieder gefesselt, wenn er auf und davon gehen will. In jedem Fall aber ist der Tag einer freien Einnahme ein Festtag, an welchem geschmauset und gejubelt, der erworbene Lorbeer aber weder frisch erhalten, noch in einen Kranz gewunden wird.

In die Kategorie der solchergestalt begünstigten Kleinschauspieler kann man auch die Mitglieder größerer Bühnen, jene Großschauspieler, setzen, die am Ende kein weiteres Verdienst behaupten, als eine lange Reihe von Jahren einem und demselben Theater gedient zu haben, und welchen eben darum der Anspruch auf eine freie Einnahme, als außerordentliche Zubuße, vergönnt wird. Gewöhnlich aber bleiben dann die Logen leer; denn die Person ist mit ihrer Leistung nicht mehr an der Tagesordnung, mithin auch keine Anlockung vorhanden zur außergewöhnlichen Theilnahme und Beisteuer. Derlei Benefiziaten

klagen alsbald über Mangel an Unterſtützung, an Kunſtſinn und Kunſtſchätzung, offenbar mit Unrecht. Die Begünſtigung einer alten Form iſt nämlich niemals zu erwarten, und leider unterliegt die Form der ſchauſpieleriſchen Darſtellung dem Wechſel der Zeit, wie die Mode. Von Seite der Billigkeit aber ſtellt das Verhältniß ſich anders. Denn iſt die Beneſize-Vorſtellung der Endpunkt des theatraliſchen Wirkens, dann ſollte das Publikum ſich allerdings der vergangenen Leiſtungen erinnern und ſeine milde wohlthätige Hand aufthun und ein Opfer nicht ſcheuen, gleichſam zum Dank dafür, daß ein unſcheinbar gewordenes Talent einem friſchen Platz gemacht hat. Unglückſeliger Weiſe aber iſt das Publikum eine Vielheit und einem ſteten Wechſel unterworfen, während der Schauſpieler als eine vereinzelte Perſon auf der Bühne ſtand und bei ſeinem Abtreten vielleicht nur noch von einem kleinen Theil jener Zuſchauer gekannt und begrüßt wird, die ihn in ſeiner früheren Virtuoſität zu ſehen Gelegenheit hatten.

Dies iſt das Geſchick und auch der Fluch, von welchem alle, ſelbſt die ausgezeichnetſten Produktionen ereilt werden, die kein eigenes ſelbſtſtändiges Leben haben, und deren Geburtsſtunde auch die ihres Hinſterbens iſt.

II. Die zweite Klaſſe beſteht aus Mitgliedern größerer Bühnen, die einen gewiſſen Grad der Eminenz in ihren Darſtellungen beſitzen, die Gunſt des Publikums errungen oder erſchlichen haben und ſich der Direktion für unentbehrlich halten. Von dieſen Leuten hört man nicht ſelten die ſinnloſe Aeußerung, daß die Leiſtungen eines Künſtlers nicht zu erzwingen ſind, weil die Kunſt frei geübt werden müſſe. Sie vergeſſen und verkennen mit Abſicht, daß ſie durch abgeſchloſſene Kontrakte ſich zu perſönlichen Leiſtungen verpflichtet haben, und die Ausübung ihres Geſchäftes keine Willkür geſtattet. Man ſollte es kaum für möglich halten, daß Perſonen, die in ihrem theatraliſchen Verhältniſſe ohnehin ſchon unverhältnißmäßige Summen beziehen, durch Weigerungen und Winkelzüge aller Art irgend eine Verlegenheit ihrer Direktion benützen, ſich die Vortheile einer freien Einnahme anzueignen. Leider ſetzen die Direktionen einer ſolchen nichtswürdigen Brandſchatzung in der Regel keinen kräftigen Widerſtand entgegen

und ſteigern dadurch ſelber die unverſchämten Forderungen aus Rückſichten mancherlei Art, zu deren Beſeitigung nichts, als ein ernſter Wille, nöthig geweſen wäre.

Dieſe eminenten Mitglieder einer Bühne behandeln demnach die Benefizen lediglich wie eine Finanzſpekulation und bedienen zu deren glücklichen Durchführung ſich ſelbſt der unredlichſten Mittel. In ſolcher Beziehung ſchließen ſie vorzüglich gern anderweitige Kontrakte, verſchaffen ſich Engagementsbriefe mit glänzenden Anerbietungen, laſſen, indem ſie die Ferien zu ſogenannten Kunſtreiſen benützen, ihre hohen Verdienſte um die Kunſt, ihre Meiſterſchaft und Genialität der Darſtellung in Tagesblättern lobpreiſen, und treten dann nach der Rückkehr mit Bedingungen auf, deren Endpunkt gewöhnlich die Bewilligung einer freien Einnahme iſt. Und ein ſolches ertrotztes oder erſchlichenes beneficium wird außerdem noch wie ein errungener Siegerkranz, wie eine öffentliche Anerkennung ausgezeichneter Verdienſte angeſehen und ausposaunt.

III. Die dritte Klaſſe ſchließt als Benefiziaten jene vornehmen reiſenden Schauſpiel- und Singkünſtler in ſich, welche mehrjähriger Uebung zufolge das Benefize-Geſchäft ſyſtematiſch bearbeitet und ihren tiefer ſtehenden Kollegen mit der Fackel der Aufklärung vorgeleuchtet haben. Dieſe Zugvögel ſind es eigentlich, welche in der vorbedungenen freien Einnahme ein Maximum für ihre Darſtellungen, gleichſam als eine billige Zulage ihres bereits ſtipulirten Honorars, aufzufinden wußten. Man nennt ſie auch Gäſte, Gaſtirende, welches ſagen will, daß ſie ihre gaſtfreundſchaftlichen Wirthe aus reiner Erkenntlichkeit noch beſteuern und mit dem Gewinn von dannen ziehen. Wir haben davon Beiſpiele aller Art erlebt. Wohl iſt die Gaſtfreundſchaft eine ſchöne Sache, der Gaſt aber muß ihrer ſich auch würdig zeigen. Hier im Schauſpielweſen iſt jedoch beſonders noch erforderlich, daß der Gaſt eine entſchiedene Kunſtfertigkeit beſitze, die entweder zum Muſter und Vorbilde dienen, oder den Ausſchlag geben könne, ob die Gaſtfreundſchaft aufhören oder in ein Familienband ſich verwandeln ſoll. In jedem anderen Falle iſt die Gaſtfreundſchaft Verſchwendung; denn Benefizen, deren Bewilligung jenes Ziel nicht zu erreichen ſtrebt, ſind ganz

unzweckmäßig, indem ſie, den pekuniären Verluſt abgerechnet, auf die Mitglieder der Bühne nicht den geringſten Einfluß üben und bei den Zuſchauern nur eine verworrene, unbeſtimmte Erinnerung zurücklaſſen, die gar bald von der Manier des ſtabilen Schauſpielers vollends verwiſcht wird. Aus dieſem Geſichtspunkte ſollten Gaſtrollen überhaupt beurtheilt werden und wenn man ſie der Abwechſelung wegen geſtattet, ſo verweigere man doch die freie Einnahme, falls man aber bei einer Bewilligung derſelben den dauernden Beſitz des Gaſtes zur Abſicht hat, ſo verlange man, daß dieſer nicht ausſchließlich auf ſeinem eingeübten Paradepferde ſich herumtummle, ſondern auch ein friſches Pferd beſteige, d. i. in einer neuen, ihm zum Einlernen gegebenen Rolle ſich produzire.

Unterſucht man endlich die aus den Beneſizen hervorgehenden Folgen, ſo bietet gleichfalls ſich ein dreifacher Geſichtspunkt der Beurtheilung dar, nämlich die Beziehung auf

a) das Publikum,
b) die Direktion und
c) den Schauſpieler.

Für jede von dieſen drei Klaſſen ſind ſie nachtheilig und ſchädlich.

Bei den meiſten Theater-Anſtalten iſt nämlich das Publikum der allein gebende Theil. Es befördert daher nicht nur die Sache, ſondern hält ſie auch aufrecht. Als gebender und erhaltender Theil beweiſet es ſeine Nachſicht ſchon dadurch, daß es den Eintrittspreis, oder ſeinen Beitrag, unmittelbar nicht ſelbſt beſtimmt, ſondern deſſen Beſtimmung von den Theaterunternehmern ſich gefallen läßt. So iſt das Beſuchen der theatraliſchen Vorſtellungen auch an ſich ſchon ein beneficium, ohne welches ſämmtliche wandernde Truppen und kleinen Theater gar nicht, die größeren, ſelbſt Hoftheater, nur bedingungsweiſe und beſchränkt beſtehen könnten. Das Publikum thut indeß noch mehr; es ſichert den Unternehmer für ſeine Vorauslagen durch eine Vorausbezahlung des Eintrittsgeldes, in der Theaterſprache Abonnement genannt, ohne einen weiteren Vortheil davon zu haben, als eine gewiſſe Zahl von Vorſtellungen, mögen dieſe beſchaffen ſeyn wie ſie wollen, zu einem etwas geringeren Preiſe, als dem gewöhnlichen, beſuchen zu können. Legt nun

der Theaterunternehmer, welcher von dem beneficium des Publikums ohnehin ſchon ſeinen Unterhalt bezieht und ſeine Truppe zu bezahlen in den Stand geſetzt iſt, an gewiſſen Tagen dem Publikum noch die Verpflichtung auf, jene Vorausbezahlung zu beſeitigen und den gewöhnlichen Eintrittspreis zu entrichten, Abonnement suspendu, ſo entſteht eine Mehrausgabe, die leicht zu einem beſſeren Zweck hätte verwendet werden können, zumal bei einigen Theatern die Bewilligung freier Einnahmen zu einem wahren Mißbrauch geworden iſt. Um Einzelne zu begünſtigen wird hier die Gutmüthigkeit Vieler gebrandſchatzt. Iſt aber eine Theateranſtalt von Ständen, Kommunen oder dem Staate gegründet, ſo iſt auch ſchon der Beitrag ausgemeſſen und jede willkürliche Erhöhung ein Eingriff in die beſtehende Norm. Das Unrechtliche erſcheint hier hauptſächlich in dem Umſtande, daß ein beneficium ohne Zuziehung Derjenigen, die es leiſten, verabredet und zugeſtanden wird, und die bloße Ankündigung oder Einladung hinreicht, es in Ausführung zu bringen. Es kann daher nicht behauptet werden, daß Niemand Unrecht geſchehe, weil es von dem Belieben eines Jeden abhänge, daran Theil zu nehmen; vielmehr liegt allerdings ein Unrecht darin, daß Abonnenten nach Belieben des Theaterunternehmers von dem Beſuch einer Vorſtellung ausgeſchloſſen werden, wenn ſie nicht das beſtimmte Eintrittsgeld nachzuzahlen ſich entſchließen, und andere Perſonen mehr als gewöhnlich zu zahlen genöthiget ſind, wenn ſie ſich nicht mit den minder guten Plätzen begnügen wollen. Darum verlieren Benefizen ihre eigenſte Natur und arten in Zwangsſteuern aus, welche das Publikum im Allgemeinen und die Abonnenten insbeſondere zu tragen haben.

Einen nicht minderen Grad der Schädlichkeit äußern die Benefize-Vorſtellungen auf die Direktionen. Abgeſehen von jenem, im Eingange erwähnten, immer aber unbedeutenden Vortheile, den eine Direktion bei der Bewilligung einer freien Einnahme allenfalls an der Gage des Schauſpielers gewinnt, ſetzt ſie ſich außer Stand, den richtigen Maßſtab für Einnahme und Ausgabe zu treffen. Mit Ausnahme des Unternehmers einer italieniſchen Operngeſellſchaft, der ſeinen eigenen, auf ganz anderen Verhältniſſen beruhenden Kalkul hat, und einiger

Hoftheater, die außerordentliche Fonds und keine oder doch nur wenige Benefizen auf ihrem Etat haben, ist für die übrigen Direktoren der Betrag des Abonnements und des gewöhnlichen Eintrittes zum ordentlichen Betriebe ihres Gewerbes in vielen Fällen nicht einmal hinreichend, und ihre Verlegenheit wächst in dem Maße, wie sie gezwungen werden, zur Ergänzung kärglicher Gagen jene Benefizen zu bewilligen.

Bei einer solchen Manipulation geht jedoch nicht bloß großen Theils die Einnahme des Abends verloren, an welchem die Benefize-Vorstellung Statt findet, sondern die Direktion geräth wohl auch noch in Gefahr, und dies ist für sie das Schmerzlichste, der ungeschickten Wahl des theatralischen Stückes wegen, den größten Theil ihrer auf die scenische Ausschmückung verwendeten Kosten einzubüßen. Ohne Benefize hätte sie doch die Einnahme der *ersten* Vorstellung, welche in der Regel die ergiebigste ist, bezogen und darin wenigstens für ihre Auslagen einen Ersatz gefunden, den sie jetzt entbehren muß. Zur Vermeidung dieses Uebelstandes und da es hier im Grunde nur darauf ankommt, daß dem Schauspieler eine Zulage gegeben wird, nicht auf den Titel, unter welchem es geschieht, so schlage eine Direktion den Durchschnittspreis der freien Einnahme zur Gage der Schauspieler und zahle denselben an einem bestimmten Tage aus, der alsdann auch zu einem Festtage erhoben seyn wird. Sie wird alsdann im Stande seyn, eine festere Berechnung über Haben und Sollen anzulegen, und weniger von Launen und Zufälligkeiten abhängig seyn, welche von Seite der Schauspieler bei der Hoffnung auf eine ergiebige freie Einnahme niemals fehlen und nie fehlen können, da eine solche Hoffnung die ihnen gleichsam zur Natur gewordene Eitelkeit zur Grundlage hat. Die Kasse aber erleidet hier keinen Verlust; denn was sie zahlt, hat sie bereits vereinnahmt, und außerdem weiß sie, daß und wie viel sie zu zahlen hat. Auch sind der Beispiele schon mehre vorhanden, daß von den Schauspielern selbst die *Garantie einer Einnahme* verlangt wurde, indem sie deren muthmaßlichen oder beliebigen Betrag bestimmen und von der Direktion verlangen, daß sie denjenigen Theil ergänze, welchen die Kasse-Einnahme an dem ganzen Betrage vermissen läßt. Auf diese Weise stellt ein Schauspieler seine Zulage sicher, falls ja die Schaulust

und die Großmuth des Publikums nachließen. Warum ſollten Direktionen nicht Aehnliches thun? — Aus einem im ſteten Schwanken begriffenen Etat der Einnahmen und Ausgaben entſtehen jene unzähligen Verwirrungen, welche auf die Geſchäftsführung den nachtheiligſten Einfluß äußern, vom lauernden Auge des Bühnenkünſtlers alſogleich erſpäht und zum eigenen Vortheil benutzt werden. So kehren dann in nächſter Folge die Verhältniſſe ſich um, und Jener, welchem das beneficium erzeigt iſt, glaubt ſich in der Lage, Demjenigen, der es ihm bewilligte, durch ſeine Dienſtleiſtungen ein beneficium zu gewähren.

Daher iſt bei Schauſpielern immer auch nur von Rechten die Rede und nie von Pflichten, und wenn, wie öfter, dazu noch die Behauptung tritt, „daß eine Schauſpieler-Geſellſchaft ſchwerer zu befehligen ſey als eine Armee," ſo liegt der Grund von Jenem und Dieſem lediglich in der Zerrüttung der ökonomiſchen Verhältniſſe und in der größtentheils daraus ſich ableitenden verderblichen Nachgiebigkeit der Direktionen. Es iſt ſchon früher bemerkt, daß für Theatermitglieder nur der kategoriſche Imperativ erſprießlich iſt, und jede Direktion, welche bei richtiger Gagenzahlung Ordnung und Strenge übt, kann ſicher darauf rechnen, daß alle Theile ruhig und leicht ſich bewegen und die Bühnenſpieler ſogar die Maske der Ordnungliebenden tragen oder, mit anderen Worten, die Rolle anſtändiger Leute ſpielen werden, weil ſie dieſe Rolle ſpielen müſſen. Nur begehe doch ja keine Direktion die unverzeihliche Thorheit, einen in gerechte Ungnade Gefallenen wieder zu Gnaden anzunehmen.

Eine andere, beinahe noch ſchädlichere Art von Benefizen iſt für einige Direktionen das ſogenannte Spielhonorar, oder diejenige beſondere Belohnung, welche ein Schauſpieler bezieht, ſo oft er eine Rolle liefert. Dieſe Einrichtung iſt ein wahrer Ruin für die Kaſſe, die dadurch in einen immerwährenden Zuſtand der Ungewißheit verſetzt wird. Wollte man auch zugeben, daß jene Maßregel geeignet ſey, die häufigen eingebildeten oder vorgeſchützten Unpäßlichkeiten und Krankheiten der Schauſpieler zu beſeitigen, ſo bleibt es doch immer armſelig, ein gemeines Intereſſe zum Hebel einer hochgeprieſenen Kunſt zu machen. Auch erſcheint das Mittel in dieſer Beziehung völlig unnütz,

denn es kann wohl das Rollenliefern befördern, nicht aber die theatralische Darstellungskunst. Im Gegentheil gibt sich die Abwesenheit aller Künstlerschaft in dem Umstande kund, daß man eines Spielhonorars als einer sinnlichen Anreizung bedarf, eine sogenannte künstlerische Thätigkeit hervorzurufen. Das Künstlerische geht hier im Handwerksmäßigen unter. Oft steigt ein dergleichen Spielhonorar zu einer sehr bedeutenden Höhe und bewirkt nicht nur, daß Bassisten Tenorpartien singen *), sondern gewisse Personen auch, die gerade an der Tagesordnung sind, sich in den Besitz der verschiedenartigsten, ihrer Individualität wenig zusagenden Rollen setzen. Wer aber Spielhonorare empfängt, bedarf keiner bestimmten Gage, und wer diese für seine Leistungen bezieht, kann keinen Anspruch auf Spielvergütungen machen. Soll dessen ungeachtet hier eine Zulage Statt finden, dann verfahre man in gleicher Weise, wie bei den freien Einnahmen.

Dadurch wird man ebenfalls den verderblichen Folgen begegnen, welche endlich die Benefizen für den Schauspieler selbst haben.

Wer keine Ordnung in seinen ökonomischen Verhältnissen bewahrt, steht mit seiner Moralität auf sandigem Boden. Dieser Satz greift überall durch und ganz besonders in der Ausübung freier Gewerbe. Ich habe schon vielfältig darauf hingewiesen, daß Sittlichkeit der schauspielerischen Existenz fast unentbehrlich sey, und daher auch alle Mittel in Bewegung gesetzt werden müssen, sie herbeizuführen und fester zu begründen. In Beziehung auf die Benefizen ist nur der am sichersten zum Ziel führende Weg „die Entziehung aller unbestimmten Einnahmen." Der Leichtsinn verführt nicht bloß talentvolle Wüstlinge, in ihrer Lebensweise zu beharren, sondern die Unbestimmtheit der Einnahme bewegt sogar gute Menschen, die Rechnung ohne den Wirth zu machen und einen möglich wahrscheinlichen Betrag als die Norm einer gewissen Einnahme in Anschlag zu bringen. Wem eine Benefize-Vorstellung zusteht, sündigt in der Regel auf dieselbe im Voraus und verweiset seine Gläubiger zur Geduld bis zum Erscheinen des glücklichen Tages. Allein es ist noch kein Beispiel bekannt geworden, daß irgend ein Benefiziat seine Angelegenheiten dadurch geordnet hätte, wohl aber weiß man, daß nach wenigen Tagen und nach vollbrachten

unbedeutenden Stückzahlungen die Verlegenheit von Neuem sich eingefunden hat, und abermalige Vertröstungen und Anweisungen auf eine glücklichere Zukunft ertheilt sind. Und dieses stete Hin- und Hertreiben in einer chaotischen Unordnung ist das Grab der Moralität. Es veranlaßt und nährt Launen, Mißmuth, Unzufriedenheit mit sich, mit den Vorgesetzten, mit dem Publikum, von welchem man glaubte, eine größere Beisteuer erwarten zu dürfen; erschwert das eigene Weiterschreiten, führt zu Klagen über Mangel an öffentlichem Kunstsinn und zu allen jenen Verirrungen, welche wir täglich einem Vereine von Personen zum Vorwurf machen hören, der doch seinem Geschäfte nach einen sittlichen Gehalt zu erstreben verpflichtet ist.

So hat auch die dunkle oder klare Idee Desjenigen, welcher Benefizen in der Absicht einführte und begünstigte, damit der Schauspieler angeeifert werde, thätiger zu seyn und die Gunst des Publikums zu erwerben, davon aber gleichfalls einen Lohn einzuernten, den Zweck gar nicht, oder doch nur in höchst seltenen Fällen sehr unvollkommen erreicht; vielmehr scheint das Alles bloß auf oberflächliche, mit dem Wesen einer wahren Kunst unvereinbare Spekulationen angelegt gewesen zu seyn. Deshalb belohne man, wo Talent und Fleiß hervorragen, auf eine schicklichere Weise und verschmähe Gebräuche, die in ihrer Ausartung, der sie stets anheimfallen müssen, für Publikum und Direktion eine Last, für Schauspieler insbesondere aber schädlich und unheilbringend sind.

Anmerkungen.

[1]) Dramaturgischer Beobachter. Wien, 1813.

[2]) Thalia, Zeitschrift. Wien, 1813. Nr. 56 u. a.

[3]) Ist Thatsache. Der Bassist erhielt für jede Tenorrolle 25 — 30 fl. C. M.

VII.

Wie verhält ſich der Schauſpieler, als Beurtheiler theatraliſcher Werke, zum Dichter?

Das Verhältniß des Schauſpielers zum Dichter iſt, wie bereits früher dargethan, durchaus von untergeordneter Art, und dennoch bemerken wir, daß faſt überall Schauſpieler die Richter der zur Aufführung beſtimmten Dichterwerke ſind. Dieſer Gebrauch ſcheint ſich aus der Zeit der extemporirten Stücke herzuſchreiben, wo Direktoren und Schauſpieler gemeinſchaftlich die Rolle des Dichters übernahmen, und ſpäter iſt derſelbe wohl durch die Vorausſetzung genehmigt, daß Perſonen, welche faſt täglich auf der Bühne ſtehen, am beſten auch wiſſen können, was für die Bühne tüchtig ſey. In ſo fern dabei lediglich vom Effekt, von der theatraliſchen Wirkung die Rede iſt, mag das immer noch hingehen; allein über den Geiſt eines Dichterwerks zu urtheilen, über die Wirkung, die es auf Bildung und Kunſtgeſchmack äußern kann, erfordert mehr, als bloße Bühnen-Breter-Kenntniß, und ſetzt ſelbſt ein dichteriſches Gemüth voraus. Daß die Schauſpieler ein ſolches ſich anmaßen, entnehmen wir ſchon daraus, daß ſie ſich das Prädikat „dramatiſche Künſtler" beilegen; indeß glaube ich doch, daß einige Bemerkungen hinreichen dürften, dieſen Irrthum zu berichtigen.

Bei den Griechen war die Beurtheilung des Dichterwerks dem Schauſpieler nicht Preis gegeben. Dieſer ſtand, wie wir geſehen haben, in einer mehr als untergeordneten Stellung. Fünf durch Einſicht und den Ruf der Rechtſchaffenheit ausgezeichnete Richter entſchieden nach abgelegtem Eide, gegen alle Kabalen, Faktionen und freundſchaftliche Verwendungen taub zu ſeyn, über die Wahl der aufzuführenden Stücke und ſchützten ſolchergeſtalt ſelbſt den Dichter, aus Liebe zum Ruhme zweideutige Schritte zu machen.

Dieſe Einrichtung, bei der es dennoch nicht immer ganz unparteiiſch zuging (**Athenaeus Deipnosoph. l. 8; Sam. Petiti Miscell. Lib. 1. Cap. 6.**), iſt bei uns, wo das Schauſpiel ganz anders

als bei den Griechen betrachtet und behandelt wird, nicht nachzuahmen. Auch fehlen uns die Aediles der Römer, mithin müssen wir, wenn die dramatische Kunst in Ehre und Würde bleiben soll, für dieselbe einen anderen Richterstuhl erwählen, als der hölzerne Thron der Schauspieler ist.

Die Erfahrung aller Zeiten lehrt, daß eine verbesserte Stellung der Schauspieler nur vom Dichter ausgehen kann. Ich will hier die Bühne der Alten, ihrer Eigenthümlichkeit wegen, unberücksichtigt lassen und nur darauf hinweisen, daß, als Moliere in Frankreich eine neue Bahn brach und allen jenen Widerstand fand, der aus Gewöhnung an frühere Erzeugnisse zu entstehen pflegt, er sich dennoch nicht irre machen ließ, weder dadurch, daß sein Misanthrop vom Publikum verworfen, noch daß dieses Stück von den Schauspielern widersinnig genannt wurde. Er erforschte vielmehr und erkannte die Richtung des Kunstgeschmacks des Publikums, befriedigte dasselbe durch die Posse „der Arzt wider Willen," erhob seine Schauspieler und entzog das Theater dem bisherigen Zustande der Kindheit.

Was aber den Dichter bestimmt, einen neuen Weg einzuschlagen, wie eine Nation bereits vorbereitet und gestimmt seyn müsse, ebenfalls diesen Weg zu betreten, und wie Beides hier sich gegenseitig bedingt, ist schon früher erörtert.

Niemand wird indeß bestreiten, daß eine bessere dramatische Poesie auch jedesmal bessere Schauspieler gezogen hat. In Frankreich können wir die Rechnung mit Moliere, in England mit Shakespeare beginnen [1]). Erst mußten Shakespeare, Johnson, Beaumont, Fletscher, Dryden, Addison und More gewirkt haben, bevor von einer Nationalbühne in England die Rede seyn konnte. Die Geschichte bewahrt keine Namen ausgezeichneter Darsteller bis in die Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Erst mit dem Enthusiasmus des Volks für die Werke seiner Dichter erhob sich die Bühne, und die größten englischen Schauspieler Quin, Wrougton, Foote und Garrik begegneten sich in einem Zeitraum, welcher die Darstellung jener Werke, nicht anderer, mit Ungestüm forderte. Mit des Trauerspieldichters Book Ableben (1783) ging die dramatische Dichtung wieder abwärts; die Werke

eines Hill, Horne, Glover, Mablet, Murphy, Cumberland u. A. ſtehen weit jenen ihrer Vorgänger nach, und wie die Dichtung verſchlechterte ſich auch die Darſtellung. Wenn in neuerer Zeit Kemble und ſeine Schweſtern, die Siddons und Cooke die einbrechende Dämmerung zu erhellen ſchienen, ſo war ihr Bemühen von keiner Dauer und konnte auch von ihren Nachfolgern nicht fortgebildet und wirkſamer geſtaltet werden.

Was aber hier in England ſich ereignete, wiederholt in ganz gleicher Weiſe ſich in allen Ländern.

In welchen Werken haben Baron, Dufresne, Grandval, Preville, Le Kain, Molé, Clairon, Dumesnil, Raucourt, Talma und die Mars ihren theatraliſchen Ruhm erworben und behauptet? In welchen Darſtellungen zeichneten ſich aus Schröder, Iffland, Brockmann, Koch, Krüger, Eßlair, die Rooſe, Wolf, die Sophie Schröder und andere deutſche Schauſpielerinnen? Warum haben die Franzoſen überhaupt eine größere Anzahl guter Schauſpieler aufzuweiſen? Liegt der Grund nicht offenbar in der minderen Wandelbarkeit ihres Bühnen-Repertoirs, in der häufigeren Darſtellung der Meiſterwerke ihrer Dichter? Können flache gehaltloſe Trauerſpiele, Zauberſtücke und Thierkomödien einen Schauſpieler zum Virtuoſen bilden, und iſt nicht die Alltäglichkeit oder die Miſere der meiſten dramatiſchen Stücke und ihr ſchnelles Dahineilen von der Bühne zur Vergeſſenheit eine Haupturſache, daß die Schauſpieler faſt aller Theater auf Einer Linie ſtehen, faſt keiner mehr als Muſterbild gilt, und doch faſt alle als ausgezeichnete Künſtler belobt und bekränzt werden, ungeachtet der Nichtigkeit und Erbärmlichkeit ſo vieler?!

Davon, daß Schauſpieler bei Beurtheilung der Dichterwerke an dieſe ihre Abhängigkeit gar nicht denken, vielmehr ein umgekehrtes Verhältniß annehmen, geben hauptſächlich die Gründe Zeugniß, welche Mlle. Clairon in ihren Memoiren über das Recht der Schauſpieler zu jener Beurtheilung vorgetragen hat, und die ich hier in Erwägung ziehen will, aus dem Grunde, weil die geſammte Sippſchaft der eingebildeten Schauſpieler ſie noch heutzutage als Hauptlehren anerkennt und gegen dramatiſche Dichter geltend zu machen ſtrebt. Sie ſind etwa folgende:

1) „Ungefähr zwei Jahre vor meiner Entfernung vom Theater“ (1765), hebt ſie an, „habe ich die Rottirung (!) einiger Schriftſteller entſtehen geſehen, welche dem Urtheil der Schauſpieler ſich entziehen wollten. Dieſe Anmaßung, über das Vermögen und den Willen einer Geſellſchaft gebieten zu wollen, ohne welche der dramatiſche Schriftſteller im Grunde nichts wäre (?), war eben ſo ungerecht als erniedrigend. Corneille, Racine und Voltaire haben keinen anderen Gerichtshof verlangt.“

Alſo ohne Schauſpieler wären dramatiſche Dichter im Grunde nichts?! Das konnte nur eine franzöſiſche Mademoiſelle behaupten, welche Geoffroy alſo charakteriſirt [2]): „la très haute et très puissante Comédienne Hippolite Claire de Legris de la Stude Clairon, getauft in einem Carneval par un Arlequin et un Gille, deren Vorliebe zur Komödie und ihr Abſcheu vor der Arbeit vielleicht aus dieſem Umſtande zu erklären iſt, und welche, ſonderbar genug, auf dem Théâtre des Arlequins et des Gilles, d. i. auf dem Theater der italieniſchen Volkskomödie, zuerſt erſchien.“ Wie dramatiſche Dichter jene Behauptung mit dem vollſten Rechte gegen die Schauſpieler kehren und geltend machen können, iſt bereits im Vorſtehenden ſattſam erwieſen. Die Dichter geben den Komödianten Nahrung und Bequemlichkeit, ohne alle Rückſicht, ob ein Theater von einem Direktor oder von einem Schauſpieler-Verein, wie jenes, bei welchem zu dienen Mlle. Clairon die Ehre hatte, geleitet wird. Bei weitem mehr Menſchenverſtand, als die Theaterkönigin Clairon, bewies ein anderer Schauſpieler in jenen doppelſinnigen Verſen:

»Puisque Corneille est mort, qui nous donnait du pain,
Faut vivre de Racine, ou bien mourir de faim.« [3])

weil Schauſpieler im eigentlichſten Sinne ohne Dichter verhungern müßten, wenn ſie Zeitalter und Nationen nicht gänzlich umzugeſtalten und zur extemporirten Komödie rückzukehren vermögen.

Die eben erwähnten Dichter haben aber auch keineswegs den Gerichtshof der Schauſpieler als die oberſte Inſtanz anerkannt und ſich ohne Weiteres ſeinen Ausſprüchen unterworfen. Denn Racine ſagte zum Schauſpieler Baron ganz trocken: „Baron, je vous ai fait

appeller à l'assemblée pour prendre un rôle dans ma pièce, et non pour me donner des conseils" *), und von Voltaire iſt es bekannt, daß er wüthend wurde über die Art, wie Le Kain ihm die Rolle des Gengiskan vorſpielte, und der Mlle. Dumesnil auf die Aeußerung: „Man muß den Teufel im Leibe haben, um den Ton (als Merope) zu erreichen, zu dem Sie mich heraufſtimmen wollen," ſehr gelaſſen erwiederte: „Getroffen, den muß man in allen Künſtern im Leibe haben, um Virtuoſe zu werden." Corneille ſcheint nicht Willens geweſen zu ſeyn, mit den Schauſpielern zu hadern, indeß beweiſet die Rückwirkung, welche die Aufführung ſeines Polyeuct auf die Schauſpieler ausübte, auf's Entſchiedenſte, wie wenig dieſe ſich über den Dichter erheben dürfen, indem ſie vielmehr ihre geſammte Würde von ihm entlehnen. Von der Aufführung jenes Trauerſpiels an gerechnet erhielt die Schaubühne auch in den Augen noch ängſtlicher Perſonen eine größere Achtung, die Schauſpieler ſelbſt wurden günſtiger beurtheilt, und Ludwig XIII. begnadigte ſie mit dem bekannten Dekret, demzufolge das Komödienſpielen nicht mehr zur Infamie gereichen ſollte, wenn die Vorſtellungen von allem Schmutz u. dgl. rein blieben.

Dieſen wichtigen Dienſt, die Befreiung von der Makel im bürgerlichen Leben, verdankte alſo der Schauſpieler dem Dichter, und dieſer erſcheint demnach in Beziehung auf jenen als Herr und Gebieter über ſeine künſtleriſche und bürgerliche Exiſtenz.

Der beſſeren Ueberſicht wegen faſſe ich nun die übrigen Gründe der Mlle. Clairon kurz zuſammen und laſſe ſie nach einander folgen. Zuvörderſt gibt ſie zu:

2) „Daß Schriftſteller, welche für die Bühne arbeiten, ſehr oft Recht haben, mit ihren Richtern unzufrieden zu ſeyn, meint aber, daß es ungerecht ſey, ſämmtliche Schauſpieler als ungültige Richter zu verwerfen, mithin nur zu verlangen wäre, daß nicht alle als Richter anerkannt würden. Ohne Schonung für Alter, Geſchlecht, Rollenfach, Gönnerſchaft und für das Recht (?), welches dem Unwiſſenden erlaubt, eine eben ſo entſcheidende Stimme, wie der Aufgeklärteſte zu haben, wünſcht ſie, daß man einen Senat (!) von zehn bis zwölf Schauſpielern erwähle, deren Geſchmack, Wiſſenſchaft und Erfahrung am

meiſten anerkannt wäre, um ſie zu Richtern aller wichtigen Geſchäfte zu machen. Dort müßte man vorleſen und in der Stille dieſer Geſellſchaft könnte man Rathſchläge ertheilen, Verbeſſerungen vorſchreiben (!) und Gründe zu abſchlägigen Antworten geben."

3) „Das Recht, die Schriftſteller zu beurtheilen, welche für die Bühne ſchreiben, macht es dem Schauſpieler zur Pflicht, ſich alle diejenigen Kenntniſſe zu erwerben, die ihn in den Stand ſetzen können, ein Urtheil zu fällen. Auf eine einzige Vorleſung hin über das Verdienſt eines Werks abzuſprechen, das wohl ein Jahr Arbeit gekoſtet hat, ſind tiefe Kenntniß der Regeln und Wirkungen des Theaters, ein geübtes Ohr, ein ſicherer Geſchmack, feiner und aufmerkſamer Verſtand n o ch n i ch t hinreichend; man muß die Götterlehre, die Geſchichte, die Erdbeſchreibung, die Sprache verſtehen, man muß alle Dichtungsarten und alle alten und neuen romantiſchen Schriftſteller kennen. Erſt dann kann man fühlen, ob der Dichter aus Zeiten, Orten und Charakteren Vortheil zu ziehen gewußt habe, ob er Schöpfer, Ausſchreiber oder Nachahmer ſey? nur dann iſt erſt der Beifall (der Schauſpieler!!) ſchmeichelhaft, nur dann der Tadel erträglich, wenn man im Stande iſt, für den einen wie für den andern Gründe zu geben. Denn es iſt nicht genug, das Recht zu haben, ein Stück anzunehmen und zu verwerfen, man muß ſich auch würdig zeigen, dasſelbe beurtheilen zu können." — Endlich bemerkt ſie:

4) „So groß mithin auch die Eitelkeit des Schriftſtellers ſeyn mag, darf er doch nicht fordern, daß eine ganze Geſellſchaft ihm ihre Einſichten und Vortheile opfere; eben ſo wenig darf er glauben, daß die Schauſpieler ein Werk verwerfen werden, welches würdig iſt, das Publikum zu unterhalten, den Vorrath der Schauſpieler zu vermehren und ihre Einlaßgelder zu verdoppeln."

Dies wäre etwa der Inhalt jener Rede, welche Mlle. Clairon pro domo, für das zu ihrer Zeit dem geſammten Perſonal zugeſtandene Recht, über ein dramatiſches Werk den Stab zu brechen, gehalten hat und die doch ein wenig näher beleuchtet werden muß, damit ſie endlich aufhöre, der ſchauſpieleriſchen Anmaßung zum Schutz und Schirm zu dienen.

Allerdings haben Schriftſteller, welche für die Bühne arbeiten, nicht bloß ſehr oft, ſondern faſt immer Recht, mit den Schauſpielern unzufrieden zu ſeyn. Denn wer das Theater kennt, wird ohnehin wiſſen, daß Gönnerſchaft und eine Unzahl von An- und Rückſichten gerade hier die entſchiedenſten Rechte üben und es ſchlechterdings unmöglich iſt, einen Senat (das heißt doch wohl nur Verſammlung?) von zehn bis zwölf Schauſpielern bei irgend einem Theater der Welt zuſammen zu bringen, mit anerkannter Wiſſenſchaft, Erfahrung und mit Geſchmack verſehen, fähig einem dramatiſchen Dichter Rathſchläge (!) zu ertheilen, Verbeſſerungen vorzuſchreiben und abſchlägige Antworten gehörig zu begründen.

Dafür, daß derlei Senate in der That ſich bilden würden, bürgt ſchon die Eitelkeit der Schauſpieler; denn ſo unwiſſend im Ganzen auch ein Verein ſeyn mag, immer werden ſich doch Mehre finden, welche ein Uebergewicht behaupten und alle jene Eigenſchaften als ihr Beſitzthum in Anſpruch nehmen. Allein die Aſſemblee wird immer doch nur eine echt tragikomiſche Rolle ſpielen, und jene dem Dichter ertheilten Rathſchläge und vorgeſchriebenen Verbeſſerungen werden nichts weiter enthalten, als einſeitige, alberne, wohl auch unverſchämte Bemerkungen, wahrlich nicht entworfen in der Stille, ſondern im lauten Geſchwätz, in wechſelnden Einwürfen, in einem Wirrwarr, auf den mit Fug und Recht jene Verſe anzuwenden ſeyn werden, die Moliere im Tartuff der Madame Pernelle in den Mund legt:

»On n'y respecte rien, chacun y parle haut,
Et c'est justement la cour du roi Petaut.«

Ich will zwar nicht ſagen, was Rouſſeau zu Goldoni ſagte: „Die Komödianten haben nicht den gemeinen Menſchenverſtand; ſie nehmen an und weiſen ab, daß keine Seele daraus klug werden kann;“ allein die ſchon ziemlich alte Bemerkung Mercier's *) habe ich, ſelbſt in neueſter Zeit, öfter beſtätigt gefunden, „daß die Schauſpieler, wenn man ihnen ein Stück von einer neuen Gattung bringt, ſogleich ihr Gedächtniß zu Hülfe rufen und, falls ſie keine Aehnlichkeit mit einem alten Stück finden, behaupten, es tauge nichts. Je mehr aber das neue Stück nach jenen, die ſie ſchon kennen, zugeſchnitten iſt, deſto beſſer wird

es ihnen vorkommen; wenn ſie jedoch ein Schauſpiel zu hoch erheben, dann iſt in der Regel deſſen — Fall zu befürchten."

Immer und immer ſpricht man gedankenlos nach, der ein dramatiſches Werk beurtheilende Schauſpieler müſſe die und jene Kenntniſſe beſitzen, und in der That verlangt die Mlle. Clairon, nach ihrer Art und nach Maßgabe ihres damaligen Standpunkts, nicht gar wenig. Allein, weiſet mir doch nur einige Bühnenkünſtler nach, welche den dritten Theil der von ihr geforderten Kenntniſſe, oder auch nur jene Eigenſchaften beſitzen, die ſie zur Beurtheilung eines dramatiſchen Werkes für unzureichend hält. Wie viel beſaß ſie ſelber davon? In der geſammten Theaterwelt gibt es nicht drei Schauſpieler, die ihren Forderungen größtentheils entſprechen, nicht einen einzigen, der mit allen Dichtungsarten, mit allen alten und neuen romantiſchen Schriftſtellern vertraut wäre. Bekennt ſie doch ſelbſt die Seltenheit guter Schauſpieler, weil Perſonen, die ſich der Bühne widmen, meiſtens von gemeinen und dürftigen Aeltern geboren ſind, und die Unmöglichkeit, ſich in den Studien zu vervollkommnen, gute Lehrer und Bücher zu haben, wie auch die Geſellſchaften, worin zu leben ihre mittelmäßigen Umſtände ſie nöthigen, ihr Talent erſticken. [5])

Hierin ſetze ich jedoch keineswegs die Urſache ihrer allſeitigen Unwiſſenheit, indem andere Stände die gelehrteſten und gebildetſten Perſonen aufzuweiſen haben, deren Aeltern gleichfalls in Dürftigkeit lebten, ſondern ich ſetze ſie darin, daß diejenigen Leute, welche zum Theater treten, wenig oder gar keine Luſt gehabt haben, ſich früher zu bilden, dieſe Bildung auch nicht für nöthig erachteten, weil ſie von ihnen nicht gefordert wird, und, wenn die Luſt dazu ſie ſpäter anwandelt, die Vorkenntniſſe ihnen fehlen, oder wohl auch, in ihrer Stellung zum Theater und der Geſellſchaft, die Zeit zu deren Erwerbung mangelt. Darum iſt die Zahl der Unterrichteten und wahrhaft Gebildeten im Schauſpielerſtande ſo ungemein gering und wird es bleiben, ſo lange Theater beſtehen.

Woher nun das Recht der Schauſpieler, zu beurtheilen, welche Dichterwerke zur Darſtellung auf die Bühne kommen? Dieſes Recht beruht auf Konvenienz und Anmaßung. Die Schauſpieler

behaupten, die Eitelkeit des Dichters ſoll nicht verlangen, daß ſie ihm ihre gemeinſchaftlichen Einſichten und Vortheile opfern. Warum ſoll denn dazu der Dichter größtentheils nicht berechtigt ſeyn, da die Schauſpieler Einſichten nicht beſitzen, dem Dichter nichts mehr am Herzen liegt, als der Beifall des Publikums, und von einem Opfer der Vortheile nicht geſprochen werden kann, weil der Beifall, den das Werk erhält, auf den Darſteller und auf die Kaſſe zurückwirkt. Offenbar ſtehen ſich hier die Anſprüche zweier Parteien entgegen, zu deren Vermittelung es eines dritten Organs bedarf, von dem weiterhin Erwähnung geſchehen wird.

Bis hieher iſt aber der Egoismus allein der Hebel der ſchauſpieleriſchen Entſchließung über Annahme oder Verwerfung eines Bühnenſtücks geweſen. Ließ Dufresne den Glorieux des Destouches nicht drei Jahre liegen, ohne ſeine Rolle auswendig zu lernen, und würde, hätte es bei ihm geſtanden Piron's Meiſterwerk: „la Métromanie" nicht für die Welt verloren geweſen zu ſeyn, da er es für unwürdig hielt, ſein erhabenes Talent daran zu üben? Verwarfen die franzöſiſchen Komödianten nicht Gaston et Bayard von Belloi, welches gedruckt ungeheuren Beifall erhielt? Weigerten ſie ſich nicht ſämmtlich, den Polyeuct des Corneille aufzuführen, der ſie ſpäter von der Infamie ihrer Profeſſion befreite; warf nicht Einer von ihnen die Handſchrift dieſes Trauerſpieles auf den ſogenannten Betthimmel, wo ſie achtzehn Monate vergeſſen lag und zufälliger Weiſe nur von einem Bedienten gerettet wurde? Und das Alles erzählen die Memoiren der Mlle. Clairon [6])!

Nöthigte nicht Cibber, gleichzeitig mit Garrik Unternehmer des Theaters in London, durch bloßen Machtſpruch den Dichter Hughes, den weſentlichſten Umſtand in der Belagerung von Damaskus zu ändern, und machte er dadurch nicht die Entwicklung ſchwach und faſt wirkungslos? Schlug er nicht die Annahme des Trauerſpiels „Mariane" von Fenton ganz aus; äußerte er nicht, daß der Verfaſſer keinen Funken Genie für die Dichtkunſt habe, und wurde ſpäter nicht das nämliche Schauſpiel mit großem Beifall aufgenommen?

Verwarfen die engliſchen Schauſpieler nicht Griffith's „Schule der Laſterhaften", welche das Publikum entzückt hat; trat nicht der

nämliche Fall ein bei dem „Englischen Kaufmann“ von Kollmann, und geberdeten sich nicht zwei angesehene englische Schauspieler sehr unzufrieden, in einem Stücke lauten Beifall erhalten zu haben, wo sie erwartet hatten, ausgezischt zu werden?

Und wie irrte nicht der vielgepriesene Garrik! Er genehmigte weder den „Douglas“ von Hume, noch „die chinesische Waise“ von Murphy, noch „die Kleone“ von Dodsley [7])!

Absichtlich wähle ich die Beispiele aus der Geschichte fremder Theater, weil die Mißgriffe deutscher Schauspieler zu nahe vor Augen liegen, und jeder seine eigene Erfahrung befragen kann.

In Erwägung solcher Mißgriffe wurde rücksichtlich der französischen Bühne schon längst vorgeschlagen, zur Prüfung der Stücke für die Bühne außer den erfahrensten Schauspielern auch einige Akademiker zuzuziehen, und Cailhava empfiehlt ausdrücklich, jenen, den Schauspielern, zuvor eine bloße Skizze des Stücks zu behändigen, weil sie das Ganze in allen seinen Theilen zu durchschauen und zu erfassen nicht vermögend sind [8]).

Und diesem Vorschlage wird jeder Sachkundige beistimmen.

Wie die Sachen bei uns stehen, ist auch nicht zu erwarten, daß der ungeschickten Wahl der Theaterstücke gesteuert werde. Diese Wahl liegt nämlich entweder dem Direktor oder dem Sekretär des Theaters, entweder einem Ausschuß oder einer Regie ob. Die Ersteren ziehen dabei Letztere zu Rath, und das könnte schon hingehen, wenn jene wirklich im Stande sind, den dramatischen Werth eines Stücks, und diese die scenische Anordnung, den theatralischen Effekt, zu beurtheilen. Ist dies aber auch, wie nicht zu bezweifeln, der Fall, so machen sich doch zugleich alle jene Rücksichten geltend, welche den Dichter und den Schauspieler bestimmen, um die augenblickliche Gunst des Publikums zu buhlen. Direktor, Sekretär und der Dichter, dieser nur nachhinkend, werden die Wirkung des Bühnenstücks auf das Publikum, der Ausschuß oder die Regie in gleicher Beziehung den Erfolg gewisser d. i. Haupt-Rollen berechnen, jene das Interesse der Einnahme, diese das Interesse der Person in der Rolle zum Hauptaugenmerk machen, und

wenn beide Theile ſich vereinigen, in der getroffenen Wahl alle Rechtfertigung finden.

Je mehr nun der dramatiſche Dichter dieſen Anſichten und Motiven nachgibt, um ſo weniger kann er auf den Geſchmack des Publikums verbeſſernd einwirken, wenn dazu auch eine Empfänglichkeit vorhanden wäre, vielmehr wird Theaterdirektion und Theaterausſchuß Alles verwerfen, was *ihrer Meinung* nach dem beſtehenden Geſchmack nicht zuſagt, d. i. wovon ſich anhaltender Beifall nicht erwarten läßt. Dann aber ſinkt der Dichter, der bloß nach Beifall ſtrebt, und mit ihm ſinkt wieder der Schauſpieler; die Tragödie liefert Galgenkandidaten, das Luſtſpiel Poſſen und Hereréien, und der Schauſpieler? Nun, den kümmert das Eine wie das Andere nicht mehr; er iſt glücklich bei dem klatſchenden Geräuſch des Publikums. Stehen Beide doch ſchon auf gleicher Stufe!

Aus dem bisher Geſagten wird Jedermann leicht entnehmen, von welcher Beſchaffenheit die Gründe ſeyn möchten, mit welchen die Weigerung, ein dramatiſches Gedicht in die Scene zu ſetzen, gerechtfertigt werden ſoll. Mit der Angabe der Gründe in dieſem Fall hat es ohnehin ſchon eine eigene Bewandtniß, und es wäre wohl anzurathen, von Seite des Dichters darauf zu verzichten. Sehr oft iſt nämlich weder Direktion noch Regie über die Gründe der Zurückweiſung eines Stücks im Klaren, und wenn ſie es ſind, dann dürfte die Angabe der Gründe ihnen eben nicht zur Ehre gereichen, weil, wie im Allgemeinen bereits angedeutet, die beiden entſcheidenden Hebel *„Geld und Beifall"* in unzertrennlicher Verbindung ſind, und das armſeligſte Stück, die ärgerlichſte Rolle erwünſcht kommt, wenn Geld und Beifall dadurch erworben werden [9]). Geht das im menſchlichen Wege nicht mehr, ſo verſucht man den thieriſchen, d. i. man verkleidet die Schauſpieler in Thiere und läßt ſie zur Schau ſpielen gegen bare Bezahlung, und es unterliegt durchaus keinem Zweifel, daß eine Direktion im Stande wäre, ein vollſtändiges Thierſpiel aufzuführen, wenn ſie das ernſtlich wollte. Man erinnere ſich nur der neueſten Zeit, der Pudel-, Affen-, Wolf- und Froſch-Rollen, und daran, daß Leute, welche in ſolchen Thiergeſtalten erſchienen, ſich das

Prädikat „Erſte Mimiker“ beilegten, und man wird die Ueberzeugung erlangen, daß weder Direktion noch Schauſpieler ein eingereichtes Thierſtück zurückweiſen würden, wenn von der Aufführung Geld und Beifall zu erwarten wäre. Ich will nicht verbürgen, daß Aehnliches nicht zu erwarten ſey; an früheren Vorgängen fehlt es nicht, denn, das Jagdgeheul der Hunde auf der engliſchen Bühne unter Eliſabeth abgerechnet, erſchienen, als beinahe zweihundert Jahre ſpäter, 1783, im Hoftheater nächſt dem Kärntnerthor in Wien „der Haushahn“ aufgeführt wurde, die Schauſpieler wie Hähne und Hennen ausſtaffirt, um ihre Arien gar lieblich abzukrähen und abzugackern [10]).

Wie wäre es unter ſolchen und den früher berührten Umſtänden wohl möglich, von einer Direktion oder einem Schauſpieler-Verein haltbare, oder überhaupt nur Gründe über die verweigerte Annahme einer Tragödie u. dgl. zu fordern und zu erwarten!

Es iſt nicht zu läugnen, daß die Einrichtung ſtehender Bühnen auch das Ihrige zum Verfall derſelben beiträgt. Cailhava ſchreibt dieſen den ausſchließenden Privilegien der Schauſpielerei zu. Die Stelle, in welcher er davon ſpricht, iſt ſehr bezeichnend: „**une troupe munie d'un privilege exclusif peut dire: nous ne voulons vous donner dans le courant de cette année qu'une ou deux nouveautés, encore serez vous forcés de les prendre dans le genre, qu'il nous plaira d'adopter; une telle troupe peut enchainer le génie etc.**“ [11]) Er hat vollkommen Recht; eine ſolche Truppe hat nicht bloß die Wahl, wie viele neue Stücke, ſondern auch in welcher Gattung ſie ſolche geben will, ſie iſt gleich ſchädlich dem Dichter und Schauſpieler, nicht zu gedenken, von welcher Art und Beſchaffenheit eine ſogenannte freie Kunſt ſey, welche zu ihrem Gedeihen ausſchließender Privilegien bedarf. A. W. Schlegel [12]) urtheilt nicht anders. Man ertheilt den Schauſpielern, ſagt er, ausſchließende Privilegien, man ſichert ihnen lebenslängliche Gehalte zu; nun haben ſie keine geſchickteren Nebenbuhler mehr zu fürchten, ſie hängen nicht mehr von der wandelbaren Gunſt der Zuſchauer ab und ſind bloß darauf bedacht, ihre Stelle wie eine Pfründe auf das bequemſte zu benutzen. Wenn es hoch kommt, füge ich mit Geoffroy [13]) hinzu, ſo machen ſie ſich ein Syſtem, wählen

eine Manier und eignen ſich eine Routine zu, an welche ſie das Publikum geſchickt zu gewöhnen wiſſen.

Wir dürfen nur einen Blick auf das Repertoir mancher Theater und auf die Mitglieder derſelben insbeſondere werfen, um dieſe Bemerkungen beſtätigt zu finden. Zugleich aber gelangen wir zu dem überzeugendſten Beweis von dem Mangel aller Selbſtſtändigkeit, und von einer unbedingten Abhängigkeit des geſammten Schauſpielweſens, mag daſſelbe von Seite des Künſtlerthums, oder des Penſionsſyſtems, oder von der Wahl der dramatiſchen Stücke und der Fähigkeit zu deren Beurtheilung betrachtet und erörtert werden.

Trägt die Staatsverwaltung aber Bedenken, und ſie hat nach Beſchaffenheit der Sache und der Perſonen allerdings Urſache dazu, eine freie Konkurrenz im Theaterweſen zu geſtatten, ſo ſtelle man nach Schlegel's Rath die Schauſpieler-Geſellſchaften wenigſtens unter die Aufſicht von einſichtsvollen Kennern und Ausübern der dramatiſchen Dichtkunſt, die nicht ſelber Schauſpieler ſind. Die Bühne in Berlin hat unter Engel, die in Weimar unter Göthe nicht nur weit richtiger die Auswahl der Stücke getroffen, ſondern auch Ordnung und Schule, Einheit und Harmonie, wovon die Schauſpieler ſonſt in der Regel nichts wiſſen wollen, ganz anders gehandhabt, als erſtere unter Iffland, oder auch die Hamburger Bühne unter Schröder, obgleich Beide, im Vergleich mit anderen Direktoren, vorzügliche Ehrenmänner im Fache waren und ein gutes Regiment zu führen verſtanden. Tritt jedoch die vorgeſchlagene Oberaufſicht ein, dann wird auch die Wahl der Stücke mit Umſicht erfolgen, weil vor Kennerangen das Schlechte keine Nachſicht findet. Und da Einheit und Harmonie des Spiels, herbeigeführt durch Ordnung und Schule der Schauſpieler, eine bei weitem größere und nachhaltigere Wirkung äußern, als vereinzelte Glanzrollen, ſo iſt auch zu erwarten, daß Sinn und Geſchmack des Schauſpielers ſich erheben, und ihm wenigſtens doch ein bedeutender Schein des Künſtlerthums verbleiben wird.

Wer hat nicht von jener ſchönen Theaterperiode in Manheim (1782—1785) ſprechen gehört und nicht auch bemerkt, daß haupt-

sächlich es Schauspieler sind, die mit derselben sich brüsten? Untersuchen wir aber die Art und Weise ihres Entstehens, so erkennen wir sogleich, daß in der vorbemerkten Leitung all das Gute lag, welches nicht wie ein entflohenes unwiederbringliches Musterbild beklagt, sondern ernstlich und thätig nachgeahmt werden sollte. Iffland [14]) schildert jene Periode also: „Alle vierzehn Tage versammelte sich ein Ausschuß beim Intendanten, Freiherrn von Dalberg, berathschlagte über Verbesserung des Theaters, brachte neue Stücke in Vorschlag, las die Rezensionen über empfangene Schauspiele vor [15]), empfing Lob und Tadel über bedeutende Vorstellungen von dem Intendanten selbst verfaßt, stimmte ab über eingegangene Klagen, Vorstellungen, Vorschläge, und es war Jedermann, der auch nicht im Ausschuß, verstattet, dahin zu kommen und seine Sache selbst zu führen. Die Beantwortungen der vorhin aufgegebenen Kunstgegenstände wurden von jedem verlesen, die neue Aufgabe von ähnlichen Gegenständen wurde vertheilt und mit Vorlesung des Protokolls der vorigen Sitzung geschlossen. Die Rezensionen wurden den übrigen Mitgliedern von dem Intendanten versiegelt zugestellt; freimüthige Widerlegung war nie versagt. Dadurch entstand Haltung und Richtung im Einzelnen und Ganzen, und die Anwesenheit des Intendanten bei den Proben bewirkte eine gewisse Anständigkeit, welche den Vorstellungen alles Rauhe und Gemeine nahm, den Ton der besseren Welt einflößte und manchmal sogar Eleganz darüber verbreitete“ [16]).

Kann und soll man nun nicht mit vollem Recht allen Direktionen, die sich in der Wahl der Stücke vergreifen, die Harmonie des Spiels nicht zu erwirken wissen u. s. w., zurufen: „Gehet hin und thut ein Gleiches“, und wenn ihr solches zu thun nicht im Stande seyd, so verzichtet auf das Dirigiren und stellt andere tüchtige Leiter an die Spitze. Mit einem besoldeten Theatersekretär, oder welchen Namen er sonst führen mag, wäre er auch Dichter oder Uebersetzer, ist hier nicht geholfen; ein solcher Mann handelt doch nur im gewöhnlichen Theaterinteresse, ist er aber noch neidisch und gallsüchtig, so beseitigt er absichtlich das Gute, und Alles, was andere Dichter von ihm erlangen, ist die Rückgabe ihrer dramatischen Stücke mit verschwen-

derischer Lobeserhebung von der einen, und mit dem abgeschmackten Zusatz von der anderen Seite, daß die gegenwärtige Zeit zu deren Aufführung nicht geeignet sey.

Den ausübenden Schauspielern die Wahl der Theaterstücke überlassen, heißt den Grund zum Ruin eines Theaters, in Beziehung auf Geschmack und dramatische Kunst, legen. Unter einer solchen Direktion, bemerkte vor längerer Zeit ein witziger Kopf (ich glaube Saphir?) zwar derb aber wahr, könnte es noch dahin kommen, daß ein armer Dichter, um sein Stück auf die Bühne zu bringen, dem Direktor die Stiefel wird putzen, dem ersten Helden die Hosen flicken, der Prima Donna die Schminke reiben und am Ende in's Souffleurloch kriechen müssen!

Anmerkungen.

[1]) Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit u. s. w. Hamburg, 1818. Nr. 126.

[2]) Geoffroy, Cours de la Littérature dramatique, T. IV. p. 496., wo auch angeführt ist, daß der Pfarrer und sein Gehilfe sie, die Clairon, in dieser Charaktermaske getauft haben.

[3]) Observations sur l'art du Comédien (von d'Hannetaire), Paris 1774. 8. p. 308, mit der Anspielung auf die Krähe, Corneille (oder auch Pflanze), und Wurzel, Racine.

[4]) Mercier, neuer Versuch über die Schauspielkunst. Leipzig, 1776. 8.

[5]) Clairon, Betrachtungen über die dramatische Kunst. Bd. 2. S. 19. ff. Die mittelmäßigen Umstände nöthigen die Schauspieler gewiß nicht, in gemeiner Gesellschaft zu leben, wohl aber das Simile Simili, Mangel an Bildung, und fehlende Neigung, sich zu bilden.

[6]) Bd. 2. S. 163, 165, 201.

[7]) Garrik's Leben, aus dem Englischen des Davies. Leipzig, 1781. Bd. 1. S. 209, 213—223; Bd. 2. S. 146.

[8]) Cailhava, l'Art de la Comédie. Paris, 1772. p. 323.

[9]) Eine hieher gehörige Frage ist im Morgenblatt, 1823, Oktober, aufgeworfen und gut erörtert.

[10]) Geschichte des gesammten Theaterwesens in Wien (von Oehler). Wien, 1803. S. 11.

[11]) L'Art de la Comédie. p. 341.

12) Deſſen Vorleſungen u. ſ. w. Bd. 3. S. 480.

13) Cours de la littérat. dramatique, T. V. p. 501.

14) Deſſen theatraliſche Laufbahn. Wien, 1799. 8.

15) Es iſt von entſchiedenem Nutzen, fähige Schauſpieler zur ſchriftlichen Beurtheilung der Stücke anzuleiten; ſie lernen dadurch urtheilen und ihr Urtheil ausdrücken. Auch iſt das eine ſchickliche Gelegenheit, ſie über die Richtigkeit ihrer Einſichten und Kenntniſſe zu belehren.

16) Sehr wahr! Der Schauſpieler empfängt faſt alle Eindrücke von Außen; er ſchafft nicht, er ahmt nur nach. In dieſer Bemerkung Iffland's liegt das offenſte Bekenntniß davon.

VIII.

Apologie des Theaters,

oder:

Wie kann das Theater zur Verbeſſerung des Geſchmacks und der Sitten beitragen?

In dem Vorhergehenden glaube ich bereits zur Genüge darauf hingedeutet zu haben, daß von der ſchauſpieleriſchen Darſtellung eine Verbeſſerung des Geſchmacks und der Sitten wohl nicht zu erwarten ſey, und ich würde die oben ſtehende Frage vielleicht ganz beſeitigen, wenn nicht von Manchem der Einwand geſtellt werden könnte, daß man nur in der Wahl der Mittel gefehlt habe, und demnach erſt der rechte Weg zu ermitteln ſey, um auch vom Theater einen fördernden Beitrag für Geſchmack und Sitten zu erwirken.

Alles, was möglicher Weiſe Vortheilhaftes darüber geſagt werden kann, hat der Legationsrath und Dramaturg J. Koller in einer von der Geſellſchaft der Wiſſenſchaften und Künſte in Bordeaux gekrönten Preisſchrift zuſammengetragen, welche durch meine Vermittelung zwar bereits abgedruckt erſchienen iſt, [1]) nicht aber zur Kenntniß des größeren Publikums gelangte und hier um ſo mehr einen Platz verdient, da ſie ſich über die Reformation des geſammten Schauſpielweſens verbreitet, welche ſeit Jahrtauſenden geſucht, bisher aber noch nicht erreicht worden iſt.

Ob Herr J. Koller die Aufgabe gelöſt habe, ob die Aufgabe überhaupt zu löſen ſey? wird die der Preisſchrift nachfolgende Erörterung darthun. Jene aber lautet in ihrem Zuſammenhange, wie folgt.

Einleitung.

Die Geſellſchaft der Wiſſenſchaften und ſchönen Künſte zu Bordeaux hat für das Jahr 1812 die Frage geſtellt:

„Wie kann das Theater zur Verbeſſerung des Geſchmacks und der Sitten beitragen?“

und auf die beste Beantwortung derselben eine goldene Medaille von dreihundert Franken an Werth gesetzt.

Nicht die Medaille, sondern das Interesse der Frage hat mich gereizt, diese Beantwortung zu versuchen.

Wenn wir auch das Theater nicht als eine Schule der Sitten, des geselligen feinen Umgangs und der Sprache betrachten wollen, so können wir doch nicht in Abrede seyn, daß es eine öffentliche Anstalt des Vergnügens der reineren und höheren Lebensfreuden ist, welche die Fürsten an einer Tafel gleichsam mit ihrem Volke genießen (?). Und auch nur als solche Anstalt verdient die Bühne gewiß Aufmerksamkeit. Daß sie diese Aufmerksamkeit wirklich genießt, bedarf keines Beweises. Jede nur etwas beträchtliche Stadt hat ein Theater, jeder nur einigermaßen gebildete Einwohner besucht es, und alle geselligen Zirkel beweisen oder üben ihre Urtheilskraft an demselben. Die oben aufgestellte Frage selbst ist ein neuer Beweis der Aufmerksamkeit, welche man in unseren Tagen dem Theater gewidmet hat. Die Gesellschaft der Wissenschaften und schönen Künste zu Bordeaux hat sich schon durch die Aufstellung der Frage ein Verdienst um den Staat erworben (?). Glücklich derjenige, dem ihre Auflösung gelingt.

Statt aller unnützen Tiraden werde ich nur die Hauptsache in's Auge fassen und in einem kurzen Umrisse zeigen, was nach meinem Dafürhalten zu thun und zu lassen ist. Ich schreite sogleich zum Zwecke.

§. 1. Um eine richtige Beantwortung der Frage möglich zu machen, ist vor allen Dingen nöthig, den Sinn derselben auszumitteln, und sich über die darin gebrauchten Worte zu verständigen.

§. 2. Wir müssen sonach zeigen, was wir unter Theater, was wir unter Geschmack und Sitten verstehen, und in welchem Verhältniß Geschmack, Sitten und Theater mit einander stehen.

§. 3. Unter Theater verstehen wir diejenige öffentliche Anstalt, wornach auf einer Bühne dramatische Gedichte von mimischen Künstlern zum Vergnügen des Volks aufgeführt werden.

§. 4. Nach dieser Erklärung haben wir demnach fünf Stücke in Betrachtung zu ziehen, nämlich:

I. die Bühne selbst;
II. die auf derselben zu gebenden dramatischen Stücke;
III. die darstellenden Künstler;
IV. die Verfasser dieser Gedichte, und endlich
V. die Volksversammlung, welche der Aufführung dieser Gedichte beiwohnt.

§. 5. Man wird zugeben, daß diese fünf Stücke harmonisch zu einander gestellt seyn müssen, wenn überhaupt der Zweck der Theateranstalt erreicht werden soll.

§. 6. Geschmack ist das Vermögen, in Kunst und Natur das Schöne leicht aufzufinden, sich daran zu vergnügen, mit dem Bestreben verknüpft, dieses Schöne in und um sich zu erhalten, zu vermehren und zu verbreiten; oder strenger genommen, der Geschmack ist das Vermögen, das Schöne zu beurtheilen und mittelbares Wohlgefallen daran zu finden, in der engeren Bedeutung aber das Vermögen, das eigentlich reine Schöne richtig zu beurtheilen, und an der durch dessen Anschauung bewirkten, durch sich selbst unterhaltenden und an sich zweckmäßigen Beschäftigung der Vorstellkräfte ein unmittelbares Wohlgefallen zu finden.

§. 7. Unter Sitten begreifen wir die mit den moralischen und geselligen Gesetzen in Harmonie stehende Gesinnung, Handlungs- und Lebensweise.

§. 8. Es bleibt noch übrig, das Verhältniß des Geschmacks zu den Sitten und des Theaters zu Beiden auseinander zu setzen. Allein eben hierin besteht die Auflösung der Preisfrage selbst. Zuerst noch eine nähere Beleuchtung der Frage an sich.

§. 9. Wie kann das Theater zur Verbesserung des Geschmacks und der Sitten beitragen? Diese Frage setzt voraus, daß die Gesellschaft der Künste und Wissenschaften in Bordeaux an der Einwirkung des Theaters auf Geschmack und Sitte keineswegs Zweifel hege; sie würde sonst gefragt haben: „Kann das Theater zur Verbesserung der Sitten und des Geschmacks beitragen?“ Es ist ihr nur darum zu thun, die zweckmäßigsten Mittel zu erfahren.

§. 10. Diese Frage setzt ferner die Grundlagen zu Sitten und Geschmack bei dem Volke bereits voraus; sie nimmt Sitten und

Geſchmack als bereits vorhanden an, und kümmert ſich nur um deren Verbeſſerung und Vervollkommnung. Die Geſellſchaft würde ſonſt gefragt haben: „Durch welche Mittel kann das Theater beitragen, den Geſchmack bei der Nation zu erzeugen und die Sitten zu begründen?“

§. 11. Sodann enthält die Frage an ſich ſchon das ſtillſchweigende Geſtändniß, daß durch das Theater einzig und allein weder Sitten noch Geſchmack verbeſſert werden können, wohl aber ein Beitrag zu deren Verbeſſerung zu erzielen ſeyn dürfte.

§. 12. Wir haben demnach in dieſer Abhandlung nicht erſt von dem nützlichen Einfluß des Theaters auf Verbeſſerung des Geſchmacks und der Sitten, nicht von Hervorbringung und Begründung derſelben zu handeln; dieſes alles wird ſchon vorausgeſetzt. Uns liegt nur ob, diejenigen Mittel an die Hand zu geben, welche am zweckmäßigſten ſind, zur Vervollkommung des Geſchmacks, zur Verbeſſerung der Sitten beizutragen.

§. 13. Eine Maſchine wird nur in dem Falle dasjenige leiſten, was ſie leiſten ſoll, wenn die Beſtandtheile, aus welchen ſie zuſammengeſetzt iſt, nicht nur an ſich einzeln zweckmäßig verfertigt, ſondern auch unter ſich in gehöriger Verbindung ſind. Das Theater iſt dieſe Maſchine. Seine einzelnen Beſtandtheile ſind die Bühne, die Gedichte, der Dichter, die Schauſpieler und das Publikum.

Sind dieſe Beſtandtheile wie ſie ſeyn ſollen, ſtehen ſie zu einander in gehöriger Verbindung, ſo wird die vom Theater erwartete Wirkung nicht ausbleiben.

§. 14. Wie ſollen nun die einzelnen Beſtandtheile des Theaters beſchaffen ſeyn, damit ſie ihrem Endzweck entſprechen?

I. Die Bühne.

Die Bühne, worunter wir das zur Darſtellung dramatiſcher Stücke errichtete Gebäude verſtehen, ſoll in ihrem Aeußeren und Inneren dem Auge erfreulich daſtehen, an einem wegen der Feuersgefahr und des Volksgedränges offenen, von allen Seiten freien und zugänglichen Platze; ſie ſoll dem Publikum einen ſicheren und bequemen

Schauplatz gewähren, in akuſtiſcher Hinſicht keinem Tadel unterliegen, und mit zweckmäßiger Eintheilung des Raums, mit zweckmäßiger Einrichtung der Maſchinerien verſehen, dem Auge ein mit keinen Ueberladungen von Dekoration geſchmückter, räumlicher Tempel des Geſchmacks erſcheinen.

Es iſt eine tauſendfältig beſtätigte Erfahrung, daß die vorläufige Stimmung des Gemüths von der äußeren Umgebung abhänge. Wie verſchieden finden wir uns angeſprochen, wenn wir jetzt Sanct Peter's wunderbaren Dom betreten, ein ander Mal eine düſtere gothiſche Kapelle, nun einen Apolloſaal in Wien, nachher ein Kapuzinerkloſter!

Der Charakter des Theatergebäudes ſpreche Heiterkeit und Würde aus. Keine Individualität hebe ſich beſonders hervor, um Auge und Ohr und durch ſie die Vorſtellkräfte der Zuſchauer und Hörer in Anſpruch zu nehmen. Der Vorhang, welcher das Heiligthum der Doppelmuſe verhüllt, ſey nicht mehr und nicht weniger als ein Vorhang; kein Parnaß, keine Landſchaft, keine Allegorie. Nichts rede dem Dichter in's Wort, nichts ziehe die Aufmerkſamkeit von ihm ab, nichts zertheile, ſchwäche ſie. Kein Wapen, keine Büſte werde erblickt, keine Uhr zeige dem Auge oder dem Ohr die Stunde an. Im Tempel Thaliens und Melpomenens iſt der Dichter allein ſouverainer Herrſcher und Gebieter über Raum und Zeit. (!)

II. Die Gedichte.

§. 15. Die Gedichte ſollen Meiſterwerke ſeyn, würdig des Tempels, worin ſie dargeſtellt, würdig der Künſtler und würdig der Verſammlung, zu deren Vergnügen ſie gegeben werden. Das Mittelmäßige ſey durchaus verbannt; denn es verdient den Aufwand der Darſtellung nicht, es iſt unwürdig der Künſtler, des Tempels, des Volks. Beſſer gar nichts, als etwas Mittelmäßiges. Gar nichts ſchadet nicht, das Mittelmäßige ſchadet, iſt eine Schmarotzerpflanze, eine verheerende Raupe im Haine der Muſen.

Es iſt aber nicht genug, daß die äſthetiſchen Stücke in äſthetiſcher Hinſicht vortrefflich ſind, ſie müſſen auch in moraliſcher untadelhaft ſeyn. Dadurch wollen wir keineswegs, daß die

moraliſche Tendenz des Gedichts die vorherrſchende ſey; genug, wenn nur im Stücke ſelbſt gegen die Moralität nicht verſtoßen wird, genug, wenn das dramatiſche Gedicht des Anhörens von edlen, gebildeten Menſchen würdig iſt.

Der ehrwürdige Johann Jakob Rouſſeau verdient auch noch in unſeren Tagen in Betreff ſeiner Theaterkritik volle Beherzigung. Mag er auch zuweilen aus Eifer für das Gute das Kind mit dem Bade verſchüttet haben, es wird dennoch ewig wahr bleiben, daß unter öffentlicher Autorität dem Publikum keine Gifte gereicht werden ſollen. Gift iſt für die Sittlichkeit des Volks jede laue Sentenz, welche mit Naſenrümpfen ſich über die Tugend luſtig macht. Gift, und nichts als Gift, iſt das ganze dramatiſche Gedicht, deſſen Plan darauf beruht, über die durch verſchmitzte Intrigue beſiegte ehrliche Einfalt zu triumphiren.

Nichts iſt billiger, als die Satyre. Wenige Luſtſpieldichter aller Nationen haben ſie gehörig zu ſchwingen gewußt. Sie muß gerade den rechten Fleck der Thorheit und des Lächerlichen treffen, wenn ihr Schlag heilſam werden ſoll; ein wenig daneben, und er verurſacht eine unheilbare Wunde. Wenn der Dichter ſchon die Linien zwiſchen der Thorheit und dem Repräſentanten derſelben nicht zu ziehen wußte, wenn er in tölpiſcher Laune den Menſchen zu Tode hetzt und gleich dem Bären in der Fabel mit der Fliege den Eremiten erſchlägt, wie ſoll ſich der Zuſchauer, der einmal dem Strom des Witzes preisgegeben iſt, zurechtfinden!

Die beſte Lehre hierüber gibt der witzigſte Komiker der Welt, Ariſtophanes, Akt IV. Scene 2, in ſeinen Fröſchen. „Was ſchafft dem Dichter Bewunderung?“ läßt er den Aeſchylus dem Euripides die Frage ſtellen. Euripides antwortet:

„Klugheit und das rechte Geſchick der Lehre, wenn beſſer im Staate die Bürgerſchaft durch uns ſich erzieht.“

Durch unſere Forderung von lauter Meiſterwerken wollen wir die Gattungen dramatiſcher Gedichte keineswegs beſchränken. Auch im Niedrig-Komiſchen gibt es oder kann es wenigſtens Meiſterwerke geben. Man hat keinen Geſchmack, ſagt Leſſing, wenn man einen einſeitigen Geſchmack hat. Nur einerlei Speiſe verdauen können, zeugt von einem

verdorbenen Magen. Das Schöne hat ſeine Stufenleiter, es wird kein anderes Mittel geben, die oberſte Sproſſe zu erreichen, als wenn man die unterſte zu betreten anfängt.

§. 16. Ganz vorzügliche Rückſicht verdient daher die Eintheilung der Kunſt- und Volkstheater. Eine ſolche Eintheilung wird von ſelbſt auf die Verſchiedenheit ihrer Behandlungsarten führen. Sie wird die Bemerkung an die Hand geben, daß es zumal in großen Städten am räthlichſten ſey, den verſchieden gebildeten Volksklaſſen auch verſchiedene, ihren Fähigkeiten und Bedürfniſſen angemeſſene Theater zu eröffnen. Dieſes iſt es, was nach meiner Anſicht der Sache die meiſte Rückſicht und die reifſte Ueberlegung verdient. Die Eintheilung in Volks- und Kunſttheater iſt um ſo natürlicher, je mehr ſie auf die natürliche Beſchaffenheit der ganzen Volksmaſſe gegründet iſt; denn wir können nur die zwei Abtheilungen annehmen: „gebildete und weniger gebildete Theaterfreunde.“ Der ganz ungebildete Menſch verdient hier nicht in Erwägung gezogen zu werden, aus dem ganz einfachen Grunde, weil er das Theater gar nicht, oder doch nur hie und da aus Neugierde oder ſonſtiger Veranlaſſung beſucht. Der Gebildete bedarf unſerer Leitung nicht; er ſteht auf eigenen Füßen. Für ihn iſt der eigentliche Kunſtgenuß der höheren Theateranſtalt, was dem Magnet die Feilſpäne ſind, Nahrung innerer, ſchon vorhandener Kraft. Es wird demnach darauf ankommen, den weniger gebildeten Theaterfreund in die Schule zu nehmen, d. i. ihm ein Schauſpiel zu verſchaffen, woran ſein Geſchmack erſtarken, ſeine Sitten ſich erkräftigen und runden können. Dieſe Schule nenne ich das Volkstheater. Und hier wünſchte ich eine kräftige Hausmannskoſt bereitet zu ſehen, d. i. nur ſolche Stücke aufgeführt, deren Tendenz ganz vorzüglich moraliſch iſt, ohne jedoch in einen Predigerton überzugehen; Stücke, welche geeignet ſind, Nationalſinn und Vaterlandsliebe zu erwecken und zu beleben, ohne jedoch gegen das Ausland ungerecht zu ſeyn; Stücke, welche das ſtille Glück des häuslichen Lebens in ſeiner Liebenswürdigkeit darſtellen, ohne jedoch gemein und langweilig zu werden; Stücke endlich, welche den Leichtſinn, die Unmäßigkeit, die Sucht zu glänzen, die Verſchwendung, den Geiz, die Spielſucht, kurz Laſter, Verirrungen

und Thorheiten mit Mentorshand an den Abgrund führen, ſie in ſeine Tiefen hinabſchwindeln laſſen und jenes Delphiſche: „Kenne dich ſelbſt“ nicht nur in das Ohr raunen, ſondern in das Herz prägen und ſie darüber, was ſie zu thun oder zu laſſen haben, beſſer als ſie zuvor unterrichtet waren, von dannen gehen laſſen.

Man hat in öffentlichen Blättern bemerkt, daß die berüchtigte Mohrin ihren abſcheulichen Mordplan aus einem Roman geſchöpft habe. Dieſes möge uns zur lehrreichen Warnung dienen, von der Bühne, von wo aus jeder Eindruck verſtärkter kommt, als von der bloßen Lektüre, alle diejenigen Stücke auszuſchließen, in denen die Menſchheit kanibaliſirt, das Laſter gleichſam mit einem Heiligenſchein umgeben, oder auch nur ein Samenkorn des Böſen ausgeſtreut iſt. Wenn die groben Laſter auf der Bühne dargeſtellt werden, ſo zeigt man dadurch die Möglichkeit ihres Daſeyns, und beſſer wäre es, wenn die Menſchen an dieſer Möglichkeit zweifelten.

III. Die Dichter.

§. 17. Woher aber die Meiſterwerke nehmen? Die Dichter werden ſie zuverläſſig liefern, wenn Gewinn und Ehre winken.

Gewinn und Ehre ſind die zwei mächtigen Triebfedern, welche das Genie zur Hervorbringung trefflicher Werke in Bewegung ſetzen. Wer nicht vorausſieht, daß er ernten werde, der wird ſich nur mit Mißmuth oder gar nicht dem Geſchäft der Ausſaat und des Pflügens unterziehen. Armuth ſchrumpft den Geiſt ſo gut wie den Magen zuſammen. Hunger kann keine anderen als magere Ideen erzeugen. Der Staat ſorge demnach dafür, daß auch der Dichter ſich der Früchte ſeines Geiſtes und Fleißes erfreue, daß er für ſeine Kunſterzeugniſſe den verdienten Lohn erhalte. Dies wird geſchehen, wenn er ihm die jedesmalige Aufführung ſeiner Stücke einträglich macht, ſo daß von jeder Einnahme auf den Bühnen der Hauptſtadt und auf denen der Provinzen ein beſtimmter Antheil für den Verfaſſer feſtgeſetzt iſt und er keinerlei Raub ſeiner Manuſcripte, weder Vor- noch Nachdruck zu beſorgen hat.

Noch mehr aber ſorge man für die Ehre des Dichters. Sie iſt es, welche ſeinen Erzeugniſſen die Seele einhaucht. Man ſey alſo vor der

Hand ſparſam mit dem Worte „Dichter," man bezeichne nur wirkliche Meiſter damit.

§. 18. Wie bei den Römern einſt die Aedilen für den Ankauf der Manuſkripte zu ſorgen hatten, eben ſo möge auch eine Kommiſſion kunſtverſtändiger, unparteiiſcher und geſchmackvoller Männer über die Annahme und Verwerfung der eingeſandten Manuſkripte urtheilen. Nur dürfen die Mitglieder dieſer Kommiſſion keine Schauſpieler ſeyn. Warum? verſteht ſich ſelbſt.

Je ſtrenger dieſe Kommiſſion verfahren wird, deſto vortheilhafter für die Ehre des Dichters wird die Annahme eines Manuſkripts ſeyn. Zu rathen wäre, die Kommiſſion zu verpflichten, die Gründe ihrer jedesmaligen Verwerfung eines Stücks dem Publikum in einem öffentlichen Blatte mitzutheilen, aber auch dem Dichter eine Stelle zu ſeiner beſcheidenen Verantwortung zu gönnen. Dieſes öffentliche Blatt könnte die Didaskalien der ſämmtlichen Theater des Staats bilden und zum vortrefflichen Mittel dienen, den Kunſtgeſchmack zu ſchaffen, zu berichtigen, zu leiten (?!).

§. 19. Aus allen bisherigen Forderungen fällt in die Augen, daß keine Theaterunternehmung in die Hände eines gewinnſüchtigen Spekulanten gegeben werden dürfe. Ein ſolcher wird ſelten oder nie den Geſchmack und die Sitten, ſondern ſtets ſeine Kaſſe, ſeinen Gewinn und ſeinen Verluſt im Auge haben. Die Regierung ſelbſt muß an der Spitze der Theateranſtalt ſtehen, ſie muß die Fonds ausmitteln, den Verluſt decken, Dichter, Kompoſiteur und Schauſpieler unter ihre Vormundſchaft nehmen und dem Publikum nach einem feſtgeſetzten Prinzip auftiſchen, nicht etwa, was ſein ekler Geſchmack verlangt, ſondern was ihm bekommt, was ſchön, gut und heilſam iſt.

Wenn der Kranke geneſen ſoll, muß er ſich den Regeln der Diätetik unterwerfen. Wenn der Geſchmack, wenn die Sitten des Publikums vervollkommnet, verbeſſert werden ſollen, ſo muß dieſes Publikum nicht verlangen, daß man ſeinen oft ſeltſamen Lüſten und Gelüſten fröhne, vielmehr mit kindlichem Vertrauen (?) einer Leitung folgen und nicht vergeſſen, daß der Staat nimmermehr jedes einzelne Individuum befriedigen, ſondern nur die ganze Maſſe im Auge behalten kann.

§. 20. Auch dürfte es von guter Wirkung seyn, das Publikum gegen eine dramatische Sündflut zu schützen, wenn der Druck keinem andern, als einem von der Kommission angenommenen Theaterstücke gestattet würde (!).

Einen sehr verdienten Dichter, welcher etwa das dritte Meisterwerk geliefert hat, könnte der Staat auch dadurch belohnen, daß er ihm nicht nur freien Eintritt in alle Theater gäbe, sondern ihm überdieß einen besonders ausgezeichneten Ehrenplatz in denselben anwiese.

Die Lorbeerkränze dürften in unseren Zeiten wohl schwerlich mehr von guter Wirkung seyn. Auf alle Fälle wird eine gewichtige goldene Medaille vor ihnen den Rang behaupten.

§. 21. Sollte die empfohlene Strenge in Hinsicht auf die Annahme der eingesandten Theaterstücke eine weniger reiche Ernte besorgen lassen, als sie etwa die Bedürfnisse der verschiedenen Bühnen erheischen möchten, so könnte man seine Zuflucht zu einer Revision der sämmtlichen dramatischen Literatur nehmen. Die oben vorgeschlagene dramatische Kommission mustere den ganzen Vorrath der seit den ältesten Zeiten herausgekommenen vaterländischen Theaterstücke und wähle unter ihnen diejenigen aus, die ihres Inhalts, ihrer Anlage und sonstigen Eigenschaften wegen auch in unseren Tagen noch einer Darstellung würdig wären. Diese Stücke mache sie in den Didaskalien namentlich bekannt und ermuntere die schönen Geister durch ausgesetzte Preise zu einer modernen zweckmäßigen Bearbeitung derselben. Noch mehr, weil Einseitigkeit die Pflegerin des Ungeschmacks ist, man greife mit kluger Auswahl auch nach den besseren Produkten des Auslandes und lasse sie übersetzen. Es gibt Leute, welche selber nichts hervorbringen, aber das von Anderen Hervorgebrachte sehr geschickt und zierlich zu bekleiden wissen.

IV. Die Schauspieler.

§. 22. Der dramatisch darstellende Künstler muß nicht nur in physischer, sondern auch in geistiger Hinsicht alle diejenigen Eigenschaften in sich vereinigen, die ihn zur Ausbildung seiner Kunst fähig machen.

Allein dieſes wird zu unſerem verlangten Zwecke nicht hinreichen, wenn er nicht zu gleicher Zeit ein rechtlicher Menſch und Bürger iſt und als ſolcher im Rufe ſteht.

Der Stand der Schauſpieler war ſeit uralten Zeiten angefochten und für nicht ehrenvoll angeſehen. Den Urſachen hierüber nachzuforſchen, liegt außer unſeren Gränzen. Sey es nun Vorurtheil oder Selbſtverſchulden dieſer Künſtler, genug, ihre Geringſchätzung von dem Staate, der Kirche und dem Volke iſt hiſtoriſche Wahrheit [2]).

So ſehr die Aufklärung auch dieſes Vorurtheil (?) in unſeren Zeiten beſiegt und zerſtreut haben mag, ſo hat ſie es dennoch nicht gänzlich vernichtet. Noch ſpukt es hie und da in den Köpfen des Volks.

Sollten nun die Schauſpieler die mittelbaren Beförderer des guten Geſchmacks und der Sitten werden, ſo wird es vor Allem nöthig ſeyn, die üble Meinung von ihnen zu nehmen, ſie in beſſeren Kredit zu bringen, um ſie vor der Hand in die Möglichkeit zu verſetzen, Dasjenige leiſten zu können, was ſie ihrer Beſtimmung zufolge (?) leiſten ſollen. Es iſt keinem Zweifel unterworfen, daß die Worte des Rechtſchaffenen, der es iſt oder dafür gehalten wird, einen größeren, beſſeren Eindruck machen, als die Worte des Verdächtigen. Wie kann, wie darf der Sünder die Sünde ſtrafen? wie der Thor die Thorheit züchtigen? Jede Lobrede der Tugend im Munde der Buhlerin wird in den Ohren des Publikums zur Satyre [3]).

Nur was vom Herzen kommt, geht an's Herz, und an die Herzen will und ſoll die Kunſt, wenn ſie nicht ſelbſt eine Buhlerin ſeyn will. Wie anders könnte man ſonſt einen Einfluß auf Geſchmack und Sitten von guter Art von ihr erwarten?

Die Arznei iſt es nicht immer allein, welche Geneſung bringt, auch das Vertrauen auf die Hand, von welcher ſie gereicht wird, wirkt wohlthätig mit.

Der Schauſpieler, wenn er iſt, was er ſeyn ſoll, bekleidet einen ſo ehrwürdigen Stand unter ſeinen Mitbürgern, als der öffentliche Lehrer oder Prediger *). Dieſes Standes Würde und Pflichten kennen

*) Ich bitte um Erlaubniß, hier gleich auf das Schiefe dieſer Bemerkung aufmerkſam zu machen. Ein Schauſpieler, eine Perſon, die zur Schau

zu lernen und zu lieben, ſoll er eben ſo gut, als die Letzteren von Jugend auf angebildet werden.

§. 23. Dafür wird eine Theaterſchule das zweckmäßigſte Mittel ſeyn, eine Theaterſchule, welche unter öffentlicher Autorität ſteht, und in welcher geſchickte Lehrer alles Dasjenige den Zöglingen vortragen und mit denſelben üben, was zu dem Begriff eines dramatiſchen Künſtlers gehört.

Wir fügen eine ſyſtematiſche Ueberſicht der Theatrik bei, woraus die Gegenſtände, welche gelehrt und geübt werden ſollen, zu erſehen ſind.

1. Zweck der dramatiſchen Dichtkunſt.
2. Zweck der Schauſpielerkunſt.
3. Rechtfertigung des Schauſpielſtandes aus beiden Zwecken.
4. Wer hat Beruf zu dieſem Stande?
5. Nothwendige Eigenſchaften.

a) Körperliche:
   1) ein gut gebauter Körper;
   2) ein ausdrucksvolles Geſicht;
   3) Geſundheit, — Makrobiotik;
   4) ein reines Sprachorgan.

b) Geiſtige:
   1) Dichtungskraft;
   2) Gedächtniß — Mnemonik;
   3) reiner moraliſcher Sinn, — Moral;
   4) glückliche Stimmung des Gemüths.

ſpielt, die gar kein Staatsbürger iſt, der nur ausnahmsweiſe ein Ehrenbürgerrecht ertheilt wird, kann dem Lehrer und Prediger an Achtung nicht gleichſtehen! Bildet ihn heran von Kindesbeinen zu ſeinem Geſchäft, wie nur immer, er bleibt ein Schauſpieler, ein Scheinbild im Geſchäft, denn ſein Wirkungskreis iſt die Bühne, nicht die Schule, nicht die Kirche, und was dort Anlockung und Anreiz, iſt hier Verpflichtung. Das, was beim Schauſpieler Sittlichkeit heißt, wird jetzt noch durch die Beſchaffenheit ſeiner Darſtellung bedingt. W. H.

6. Die Schauſpielkunſt iſt:
   1) plaſtiſch, weil der Schauſpieler mit ſeinem eigenen Körper ein ſchönes Kunſtwerk (!) im Raume ausſtellen ſoll;
   2) mimiſch, weil Handlungen durch Geberden ausgedrückt werden;
   3) toniſch, weil ſie Gedanken und Empfindungen durch Töne oder Worte ausdrückt.
7. Um ſeinen Körper als plaſtiſches und mimiſches Kunſtwerk auszuſtellen, ſich wahr und ſchön zu geberden, muß der Schauſpieler ſich eigen machen:
   1) die Tanzkunſt:
      a) die gemeine,
      b) die höhere, d. i. die Geberdekunſt, Mimik [4]),
         aa) als oratoriſche Aktion,
         bb) Pantomimik, — lyriſcher Theil.
   2) Die Fechtkunſt;
   3) die Reitkunſt;
   4) das militäriſche Exerziz;
   5) die Kosmetik:
      a) Schminkkunſt und
      b) Putzkunſt.
   6) Die Zeichenkunſt;
   7) Technik:
      a) der Künſte und
      b) der Gewerbe.
8. Um richtig, ſchön und mit Wirkung zu ſprechen, muß der Schauſpieler verſtehen:

A. Was er ſpricht, und zwar
   a) die Worte, daher Sprachen:
      1) die Mutterſprache, rein und gründlich;
      2) fremde Sprachen, je mehr je beſſer;
   b) die Sachen, daher Realkenntniſſe:
      1) Anthropologie;
      2) Theorie der dramatiſchen Dichtkunſt;

3) Geschichte und Literatur der dramatischen Dichtkunst;
4) allgemeine, besonders vaterländische Geschichte;
5) Alterthumskunde und Mythologie;
6) Geographie:
a) allgemeine,
b) besondere, — Theatristik [5]).

B. Er muß alle Sprechhinderniſſe überwunden haben und die Fertigkeit des schönen Vortrags besitzen, daher:
a) Deklamirkunst,
b) Musik oder lyrischer Theil der Deklamation.

C) Der Schauspieler muß nicht nur selbst fühlen, sondern die Mittel zur Gefühlserregung zu berechnen verstehen, daher:
a) Theorie der Leidenschaften;
b) Bildung durch Umgang und Lektüre.

§. 24. Eine solche Theaterschule wird von mancherlei Nutzen seyn. Sie wird keine anderen, als taugliche Subjekte aufnehmen, sie wird den Stand des Schauspielers in moralischer und artistischer Hinsicht zu Kredit und Ehre bringen. Es werden künftig keine Menschen auf den Bretern erscheinen, welche im bürgerlichen Leben Schiffbruch gelitten haben, oder welche das Theater als eine Freistätte der Gesetz- und Sittenlosigkeit betrachten.

Man wird dabei auch höchst wahrscheinlich den Vortheil erzielen, im guten Schauspieler einen guten Dichter zu besitzen. Dieses Letztere wird nicht nur bessere Stücke erzeugen, weil der ausübende dramatische Künstler im Durchschnitt die Wirkung auf der Bühne am besten zu berechnen weiß, es wird den Staat zugleich der Last überheben, eine Menge durch Alter, Krankheit oder sonstige Gebrechen unbrauchbare Glieder der Bühne zu versorgen, weil von mehreren derselben zu erwarten ist, daß sie durch Schriftstellerei in ihrem Fach sich ein Kapital werden erworben haben (!).

§. 25. Man sieht aus unserer vorangeschickten systematischen Uebersicht der Theatrik, daß die genannten Kenntnisse und Kunstfertigkeiten einer ganz eigenen, auf den Schauspieler berechneten Bearbeitung bedürfen; man sieht aber auch, daß der mit diesen Kennt-

niſſen und Fertigkeiten ausgerüſtete Künſtler jedem Staatsbürger mit Ehre an die Seite treten, und von ihm nicht nur Duldung, ſondern Achtung verlangen darf.

So ein Künſtler iſt es, den wir aus der Schule erwarten, der nicht nur alle nöthigen Kenntniſſe ſeines Fachs inne hat, ſondern auch reinen Sinn für alles Edle und Schöne beſitzt, ſeine Kunſt als ſeine Geliebte betrachtet, die er heilig hält, welcher er Treue bis in den Tod geſchworen hat, der den Werth ſeines irdiſchen Daſeyns darin findet, das Wahre, Edle, Schöne, Göttliche zu verkünden, Herzen der Tugend zu gewinnen, das Laſter vom Throne zu ſtürzen, durch Ton und Geberden Seelen zu beherrſchen.

V. Das Publikum.

§. 26. Der würdige Dichter und Schauſpieler, denn keine anderen ſtellen nach unſerer Vorausſetzung ihre Kunſtwerke aus, Beide haben das Recht, wie jeder Ehrenmann in gebildeter Geſellſchaft auf beſcheidenes Gehör, auf ſtille Aufmerkſamkeit zählen zu dürfen. Das Publikum ſehe und höre demnach und verhalte ſich ruhig.

Wer iſt denn aber das Publikum? Wer macht das Publikum aus, von welchem man behaupten kann, daß es über Dichter und Schauſpieler entſcheiden dürfe, daß es Beider Werth und Unwerth beſtimme?

Das Publikum läßt ſich noch keineswegs aus einer, zwei oder mehreren Stimmen vernehmen; die ganze Verſammlung, die bei einer Vorſtellung zugegen iſt, macht das Publikum noch ganz und gar nicht aus. Nein, aus den vereinten Stimmen geſchmackvoller, mit reifer Beurtheilungskraft begabter Zuſchauer tönet die Stimme des Publikums zuſammen. Nur Schade, daß dieſe gewöhnlich ſchweigen, wenn andere vorlaut ſich hören laſſen.

§. 27. Das Publikum verdient in Bezug auf den Schauſpieler das beſte zu heißen, welches Geſchmack, gute Sitten und Billigkeit in ſeinen Forderungen beſitzt. Hier zeigt ſich nun offenbar der Zirkel, den man beſchreibt, wenn durch das Theater Verbeſſerung der Sitten und des Geſchmacks verlangt wird. Wenn die Anſtalt, wodurch dem Publikum

auf der Bühne ein öffentliches Vergnügen bereitet wird, eine edle Anſtalt ſeyn ſoll, ſo muß ſie ſchlechterdings einen würdigen Zweck haben, den ſie zu erreichen ſtrebt. Und welcher Zweck wäre wohl würdiger, als Verbeſſerung des Geſchmacks und der Sitten? Allein um dieſen Zweck erreichen zu können, um nur die Mittel dazu anwendbar zu machen, um den Hebel gleichſam anſetzen zu können, muß zuerſt ein ſicherer Anhaltspunkt vorhanden ſeyn. Und dieſer ſichere feſte Anhaltspunkt findet ſich nur in gutem Geſchmack und guten Sitten. Was wir ſonach erzielen, hervorbringen wollen, ſoll bereits vorhanden ſeyn! Wie löſet ſich dieſer Widerſpruch?

§. 28. Werfen wir einen Blick in uns ſelber. Auch in unſerem Innern findet ſich dieſer Widerſpruch. Der Menſch iſt ein Weſen, welches aus Sinnen und Vernunft gleichſam zuſammengeſetzt iſt; wir nennen ihn daher ein ſinnlich-vernünftiges Weſen. Was wäre aber wohl einander entgegengeſetzter, als Sinnlichkeit und Vernunft? Und doch ſind ſie zur wechſelſeitigen Einwirkung auf einander beſtimmt, und dennoch laſſen ſich Beide durch weiſe zweckmäßige Erziehung in Harmonie bringen.

Man erlaube uns, dem Publikum hier die Rolle der Sinnlichkeit, der Theateranſtalt als öffentlicher Autorität die Rolle der Vernunft zuzutheilen. Die erziehende Vernunft geht langſamen Schrittes, macht in ihren Anforderungen im Anfange keine Aufopferungen, gewinnt das Vertrauen ihres Zöglings, macht ſich denſelben allmälig zum Freunde, läßt ihn die Vortheile der Leitung nach und nach ſelber einſehen, und ſo gelangen Beide endlich zum Ziel.

Yorik ſagt: „Thue zwölf eckige Steine einzeln in zwölf Säcke und rüttle ſie; ſie werden immer eckig bleiben; thue alle zwölf in Einen Sack, ſie werden ſich wechſelweiſe ſchleifen.“

So iſt es auch in der That. Ohne Rütteln kann keine Reformation von Statten gehen. Auch die Theateranſtalt und das Publikum werden, ſollen ſich rütteln. Dadurch werden ſie ſich ſchleifen. Feindſeliges iſt bei dieſem Rütteln nicht zu beſorgen. Die öffentliche Autorität hat die gute Meinung für ſich, daß ſie als leitende Vernunft vernünftig ſey; der Zögling, das ſämmtliche Publikum, liebt das Vergnügen.

Dieſes iſt der Köder, woran es ſich ſelber fängt. Aus dem goldenen Becher des Vergnügens ſchmeckt jede Wahrheit beſſer, als wenn ſie uns ein ſauertöpfiger Sittenlehrer polternd vor die Füße wirft.

Man laſſe ſich daher in ſeinen Forderungen nicht abſchrecken, zumal wenn es nicht erſt um die Hervorbringung und Begründung, ſondern nur um eine Verbeſſerung und Vervollkommnung, wie hier, zu thun iſt; man verlange kühn von dem Publikum, dem wir beſſeren Geſchmack, beſſere Sitten beibringen wollen, etwas (!) Geſchmack, etwas Sittlichkeit. Rufen wir doch, ohne darum in Widerſpruch zu gerathen, einem im Zorne tobenden Menſchen zu: „So höre doch, ſo nimm doch Vernunft an.“

§. 29. Hat das Publikum Geſchmack, ſo wird es ſelten oder nie die wirklichen Verdienſte des dramatiſchen Künſtlers überſehen, ihn aber auch nie durch unverdienten Beifall irre machen. Nichts iſt für die Kunſt nachtheiliger, als zu große Nachſicht oder vollends Geſchmackloſigkeit des Publikums, nichts hindert den Schauſpieler mehr im Fortſchreiten, nichts wiegt ihn eher in den Wahn, als ob er die höchſte Stufe ſchon erreicht hätte, oder macht ihn auf der anderen Seite nachläſſiger.

Das Publikum muß aber auch billig ſeyn, muß nicht von dem Schauſpieler fordern, was er nicht zu leiſten vermag. Seine Lage, ſeine Verhältniſſe können ihn öfters entſchuldigen. Laune iſt ein Spiegel, der ſo leicht getrübt wird, den kein Menſch ganz rein durch dieſes Erdenleben trägt; und warum wollen wir immer vom Schauſpieler meiſterhafte Darſtellung verlangen, die ohne Laune und Ruhe des Geiſtes nicht möglich iſt?

Nur dann hat das Publikum das Recht, den ſtrengen Maßſtab der Kritik anzuſetzen, wenn der dramatiſche Künſtler ſich die Rolle und die Zeit ſeines Auftritts ſelbſt gewählt hat; erſcheint er aber im Dienſte, alsdann hat er auch Anſpruch auf Billigkeit (?). Wahre Kunſt muß frei wirken; Kunſt im Dienſte iſt ein David in der Rüſtung (!).

§. 30. Nicht jeder Liebhaber iſt Kenner, nicht Jeder, der die Schönheit eines Stücks, das richtige Spiel eines Akteurs empfindet, kann darum auch den Werth aller anderen ſchätzen und beurtheilen.

Man hat keinen Geschmack, ich wiederhole es, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto parteiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.

Der wahre Kenner folgert keine Regeln aus seinem Geschmack, sondern hat seinen Geschmack nach Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert.

Man muß mit der Vorstellung eines Stücks zufrieden seyn, wenn unter vier, fünf Personen einige vortrefflich und die anderen gut gespielt haben. Wen in den Nebenrollen ein Anfänger oder sonst ein Nothnagel so sehr beleidigt, daß er über das Ganze die Nase rümpft, der reise nach Utopien und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrick, ein Iffland, oder ein Talma ist.

Der Beifall, welcher ermuntern soll, verdirbt oft mehr, weil der Schauspieler außer dem, was seinem Talente zukommt, auch noch Dasjenige auf seine Rechnung schreibt, was das Publikum dem Genie des Dichters zugesteht. Manchmal ist Beifall nichts Anderes, als schuldig gebliebene Bezahlung für längst gespielte Rollen.

Wie lange wird sich der Beifall noch durch Fäuste ausdrücken, wie lange noch der dramatische Künstler als ein Hetzthier betrachtet werden *)? Ruhmbegierde ist das Triebrad, welches den Fähigkeiten des Schauspielers Schwungkraft gibt; ein Blick auf leere Bänke ist die Sperre dieses Talentes.

Es ist wahrlich traurig für den Künstler, wenn die öffentliche Stimme — und was hat sonst der Schauspieler für ein Zeichen des Beifalls? — nur für Harlekinaden oder hochtönende Deklamation sich erklärt, und seine Meisterarbeiten übergeht. Wohl ihm, wenn er sich dadurch nicht irre machen läßt, wenn ihm genügt an dem Gefühl seines Werthes.

Daß der Schauspieler durch Lärmen und Flüstern so oft in seinem Spiel gestört wird, beweiset, daß gewisse Personen sehr wenig Sinn für die Vergnügungen der Schaubühne und sehr wenig Bekanntschaft

mit den Gesetzen des Wohlstandes haben (!). Man würde in einer ehrbaren Gesellschaft von Demjenigen keine günstige Idee fassen, der es wagte, eine Vorlesung oder Erzählung durch leeres Geschwätz zu unterbrechen, und verdienen Dichter, Schauspieler und ein ganzes Publikum, das hören will, weniger Achtung?

Dieses ist es, was wir über Bühne, dramatische Gedichte, über Dichter, Schauspieler und Publikum zu sagen hatten.

Ehe wir zu dem Verhältniß des guten Geschmacks zu den guten Sitten und des Theaters zu Beiden übergehen, erlaube man uns noch ein Paar Bemerkungen.

§. 31. Die gewöhnliche Lage einer Theaterdirektion macht sie von dem Haufen abhängig, weil der Haufe allein auf die ökonomischen Verhältnisse den größten Einfluß hat.

Soll eine Theaterdirektion gegen den allgemeinen Theil sich auflehnen, und in der Wahl ihrer Stücke höheren Gesetzen der Kritik folgen und sich aufopfern? oder soll die Theaterdirektion auf Kosten des besseren Geschmacks dem Publikum allein huldigen, und so zum Haufen herabsinken?

Im ersten Fall wird die Einnahme, das Fundament der Unternehmung, im zweiten aber der Zweck der theatralischen Vorstellungen verloren gehen.

Will eine Direktion weise und klug handeln, so bleibt ihr kein anderes Mittel übrig, als die Gesetze der Kritik mit den Gesetzen der Oekonomie in ein erträgliches Verhältniß zu bringen, d. i. den Haufen zu befriedigen, ohne das Häufchen zu beleidigen.

Was ist aber in diesem Falle viel Gutes für die Vervollkommnung des Geschmacks, für die Verbesserung der Sitten zu erwarten?

Allein wie wenige Direktionen werden auch diesen Mittelweg einschlagen! Die meisten werden ihren eigenen Geschmack, ihre eigenen Sitten dadurch beurkunden, daß sie für eine reichliche Einnahme Sorge tragen.

Hieraus ergibt sich denn unwidersprechlich, was wir schon oben (§. 19) behauptet haben, daß die Theaterunternehmung, wenn sie leisten soll, was man von ihr verlangt, keineswegs

die Sache eines Privaten, ſondern die Sache der Regierung ſeyn muß.

§. 32. Wir kommen nun zu dem Verhältniß des Geſchmacks zu den Sitten und des Theaters zu Beiden.

Es entſteht die Frage hier, ſind gute Sitten eine nothwendige Folge des guten Geſchmacks, oder mit anderen Worten: iſt ein Menſch von gutem Geſchmack immer auch zugleich ein Menſch von guten Sitten?

Die oberflächliche Erfahrung ſcheint dieſe Frage mit „Nein" zu beantworten. Wir finden Menſchen, ſagt dieſe Erfahrung, von unbezweifelt gutem Geſchmack, an denen die Sitten in dem oben (§. 7) erwähnten Sinne keineswegs zu rühmen ſind, und umgekehrt: wir finden Menſchen, deren Sitten keinem Tadel unterliegen, die aber nichts weniger als Geſchmack haben.

Allein, wenn wir die Sache genauer betrachten, ſo findet ſich denn doch zwiſchen Beiden, dem guten Geſchmack und den guten Sitten, eine Brücke.

Der Mann von gutem Geſchmacke bietet durchgängig ſchon eine geſchliffene Außenſeite dar. Er hat weniger Ecken, woran die Kultur abprallen könnte, er iſt in ſeinem ganzen Weſen gerundeter und bietet eben hierdurch der ihm entgegen kommenden Humanität mehrere Berührungspunkte dar. Sein Uebergang zu den guten Sitten iſt dadurch erleichtert, ſein guter Geſchmack hat ihm den Weg gebahnt. Es iſt um ſo mehr zu erwarten, daß er wirklich nicht diesſeits der Brücke lange verweilen werde, je gewiſſer es iſt, daß das moraliſche Schöne mit dem äſthetiſchen in innigſter Verbindung ſteht.

§. 33. Schon Plato [7]) und andere Philoſophen haben die Verwandtſchaft des Schönheitsſinnes mit dem moraliſchen Sinne eingeſehen, und jeder Edle findet den Beweis, daß mit dem Sinne für Schönheit auch der Sinn für Moralität gewinne, in ſeinem eigenen Herzen.

Beide, das moraliſche Gefühl und der Schönheitsſinn, beruhen auf derſelben Fähigkeit, leicht wahrzunehmen, daß Etwas iſt und ſeyn ſoll, und wie es ſeyn ſoll, ohne vorhergegangene Vorſchriften.

Dies ist Eine Linie, worin sie sich berühren; in den Gegenständen selber ist die Aehnlichkeit zwischen dem Guten und Schönen Einheit, Ebenmaß, Harmonie, Zweckmäßigkeit. Der Unterschied ist: das Gute wird verstanden, gebilligt, geschätzt, das Schöne wird empfunden, mit Lust empfunden und geliebt.

Da aber der Mensch mehr zu empfinden, als zum Begreifen geschickt ist, so wird die Kunst und vorzüglich die von ihren Mitschwestern unterstützte dramatische Kunst in ihren Bemühungen zuverlässig glücklicher seyn, als der Philosoph, dem es nur darum zu thun ist, unsere Begriffe von der Klarheit zur Deutlichkeit zu erheben.

Eben dadurch, daß uns der gebildete Geschmack an den Busen der schönen Künste zieht, die unseren Sinn durch die reineren Genüsse ihrer enthüllten Reize laben und stärken, eben dadurch lockt er uns auch aus den Sümpfen niederer Lust, gewöhnt unsere Sinne gleichsam an ätherische Kost, hebt und reinigt unser Gefühl, unsere Empfindung.

§. 34. Der geschmacklose Mensch befindet sich durchaus nicht in derselben Lage. Da er kein Auge, keinen Sinn für das äußerliche Schöne hat, wie soll er Auge und Sinn für das innere haben? Da er die Schranken der Thierheit nicht überschritten hat, wie kann er in's Allerheiligste der Menschheit eingehen?

Um die Verwandtschaft des Schönen mit dem Sittlichguten noch einleuchtender darzustellen, ziehen wir folgende Parallele:

1. Das Schöne gefällt unmittelbar in der Anschauung, die in der freien Einbildungskraft mit dem gesetzmäßig wirkenden Verstande übereinstimmt.

   Das Sittlichgute gefällt mittelbar im Begriffe von der Uebereinstimmung der Handlung des freien Willens mit dem Vernunftgesetze.

2. Das Schöne gefällt ohne ein vorhergegangenes Interesse als Grund des Wohlgefallens.

   Das Sittlichgute gefällt ohne ein vorhergegangenes Interesse nur durch sich selbst und erzeugt erst Interesse.

3. Das Schöne besteht in der Uebereinstimmung der freien Einbildungskraft mit der Regel des gesetzmäßigen Verstandes.

Das Sittlichgute besteht in der Uebereinstimmung der freien Willensbestimmung mit dem praktischen Vernunftgesetz.

4. Das Schöne gefällt allgemein gültig, ohne allgemeine Begriffe zu bedürfen.

Das Sittlichgute gefällt allgemein gültig durch einen Allgemeinbegriff.

Hieraus entwickelt sich die Folge, daß es schwer ist, da ein moralisches Gefühl zu finden, wo kein Sinn für das äußere Schöne vorhanden ist. Wir sind geneigt, in jedem Herzen, welches der moralischen Schönheit glüht, auch Wärme für die ästhetische vorauszusetzen. Möglich ist es, daß der Funke hier und da nur schwach unter der Asche vernachlässigter Erziehung glimme, aber genug, ein Funke ist vorhanden; er glimmt und erwartet seine Veranlassung, um in helle Flammen aufzulodern.

§. 35. Wird ihm das Theater eine Veranlassung seyn? — wir wissen es nicht. Warum soll aber das Theater die Veranlassung nicht seyn können? Stimmen doch nach unserer Voraussetzung (!) alle Zweige des Theaters zusammen, dem Volke ein reines Vergnügen zu schaffen. Und dieses reine Vergnügen kann nicht anders als bildend seyn, kann nichts anderes, als die Herzen des Volkes zum Guten stärken (!), weil der fröhliche, vergnügte und, wie Rousseau mit Recht behauptet, der mitleidige Mensch immer der bessere Mensch ist.

Das Theater in der Beschaffenheit, wie wir es vyraussetzen, wird nicht nur die Sprache bilden, reinigen und bereichern, sondern auch zahlreiche Beiträge zur Erweiterung der Menschenkenntniß liefern, die Ohren und Herzen des Volks dem Mitleiden öffnen, den Egoismus strafen, das Gedächtniß mit nützlichen Bildern und Sittensprüchen versehen, der öffentlichen und häuslichen Erziehung in die Hände arbeiten, die bildenden und zeichnenden Künste beleben, eine Schule des guten Tons seyn (!!!), die Nation in einem allgemeinen Berührungspunkte vereinigen und nebenbei die große Lehre verbreiten, daß alle Menschenkinder zu einander Brüder und Schwestern sind (!).

Laßt den Menschen nur erst die Freuden der schönen Künste genießen, und wahrlich, er ist geworben für die edlen Genüsse; er kann und wird auf dieser höheren Stufe stehend, der Thierheit sich entrückt, sich näher den Göttern fühlend, nun und nimmermehr zurücksinken (?).

§. 36. Es ist der Mühe werth, diesen Gegenstand noch etwas näher zu beleuchten; es wird geschehen, wenn wir den Einfluß des Theaters auf Geschmack und Sitten noch anschaulicher zeigen.

Anstrengende Arbeit erzeugt Erschöpfung. Dieser Zustand ist mit einer Leerheit begleitet, aus welcher der Mensch gern sich herausreißen möchte. Allein ganz ohne Beschäftigung will und kann er vermöge seiner Natur nicht seyn; die feinen Arbeiten des Verstandes fortzusetzen ist er aber im genannten Zustande unfähig. Er sehnt sich daher nach einem Mittelzustande, der fähig wäre, beide Enden, die sich einander widersprechen, zu vereinigen, die Spannung in Harmonie aufzulösen und den wechselseitigen Uebergang von einem Zustande zum andern zu erleichtern.

Dieses Mittel finden wir nun im ästhetischen Sinn, oder im Gefühl für das Schöne. Den weitesten Kreis für den nach Thätigkeit solcher Art dürstenden Geist des Menschen eröffnet die Bühne, indem sie jeder Kraft der Seele Nahrung gibt, ohne eine derselben zu überspannen und, indem sie bloß zu unterhalten Miene macht, das Herz und den Verstand bildet.

Der Staat wird es daher weise finden, die Theateranstalt nicht auf der Stufe einer bloßen anständigen Ergötzlichkeit, einer angenehmen Unterhaltung, stehen zu lassen; er wird sie höher hinaufheben zu einer Anstalt, die den Geschmack und die Sitten verbessert und dadurch die Glückseligkeit des Volks ausmacht (!).

Die Bühne bietet hiezu hilfreiche Hand. Man erwäge, was in ihrer Macht steht. Wenn Religion wohlthätige Lenkerin, feste Stütze des Staats ist, so ist es, oder kann es wenigstens die Bühne nicht weniger seyn. Die Kraft der dramatischen Darstellungen ist die Kraft der Religion selbst (?!). Gesetze des Staats reichen da nicht hin, wo der dramatische Dichter hinreicht. Gesetze fordern nur das Aeußere, die Schale; der Dichter will das Innere, den Kern. Gesetze drehen

ſich um verneinende Pflichten; die religiöſe Poeſie, und dieſe iſt jede echte Poeſie, fordert fromme Geſinnung und Handlung. Geſetze ſorgen, daß das Band der Geſellſchaft nicht zerreiße; die Religion der Poeſie webt dieſes Band und verſchönert es. Geſetze richten nur äußere Thaten, die Poeſie die leiſeſten, verborgenſten Gedanken. Geſetze ſind wandelbar, dieſer oder jener Deutung, Beſchränkung oder Erweiterung fähig; die Poeſie iſt in ihren Richterſprüchen unwandelbar, Eins und ewig. Die Religion wirkt auf den größten Theil der Menſchen durch das Sinnliche; die Bühne nicht weniger. Was noch mehr iſt: „Religion und Geſetze erhalten ihre Verſtärkung (!) durch die Bühne," denn ſie iſt es, welche Anſchauung und lebendige Gegenwart verſchafft, welche dem Laſter und der Tugend, der Glückſeligkeit und dem Elend, der Thorheit und der Weisheit den Spiegel vorhält; ſie, die Bühne, iſt es, wo die Räthſel der Vorſehung aufgelöſet, ihr Knoten vor unſeren Augen entwickelt wird, wo das Herz auf der Folter der Leidenſchaft ſeine leiſeſten Regungen beichtet, wo alle Larven fallen, wo jede Schminke erblaßt, und die ewige Wahrheit zu Gerichte ſitzt.

Wo die Gerichtsbarkeit der weltlichen Geſetze ſich endigt, da fängt die Gerichtsbarkeit der Bühne an (!). Die Gerechtigkeit kann im Glanze des Goldes erblinden und im Solde der Laſter ſchwelgen, die Frevel der Mächtigen können ihrer Ohnmacht ſpotten, Menſchenfurcht kann den Arm der Obrigkeit feſſeln, und ſiehe da! der dramatiſche Dichter ergreift Schwert und Lanze, nicht doch, nur die Feder, und fordert die Verbrecher vor ſein furchtbares Gericht. Sein Reich heißt Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, Phantaſie und Geſchichte bilden ſein Arſenal. Aus Gräbern ruft er modernde Sünder hervor, läßt ſie zum ſchauervollen Unterrichte der Mit- und Nachwelt den Knäuel ihres verruchten Erdenlebens noch einmal abwickeln. Sie ſtehen auf der Scene vor allem Volke am Pranger, zittern, hören unſere Verwünſchungen und verſchwinden, indem ſie uns zurufen: „Hütet euch vor unſerem Schickſal."

In weſſen Verſtand und Herz die Moral keinen Zutritt findet, in weſſen Innerem die Religion keinem Glauben begegnet, wer ſo hoch ſteht, daß ihn des Geſetzes mächtige Hand nicht erreichen kann, der ſtelle

ſich Medea gegenüber, wenn jetzt der gräßliche Kindermord vollbracht iſt und ſie, geſtempelt von den Furien des Gewiſſens, die Treppen des Palaſtes, einem Wurme gleich, herniederkriecht; er blicke hin nach der Lady Macbeth, wie die ſchrecklich gepeinigte, im Innerſten gefolterte Nachtwandlerin umherſchwankt, hinſtarrt, die Hände von den Blutflecken reinigen will und nicht kann, und dazu die Wohlgerüche von ganz Arabien nicht hinreichend findet.

Doch nicht nur Unterſtützerin der weltlichen Geſetze, der weltlichen Gerichtsbarkeit iſt die dramatiſche Poeſie; ſie iſt mehr (!). Was jener ungeſtraft entſchlüpft, ſtraft ſie; das Gute, wozu jene nicht ermuntert, treibt ſie zur Blüte.

Wie ſchwillt unſer Herz im ſanften Gewoge des Guten, Edlen und Schönen! Wie lieblich und ſüß tönt die Zauberrede, die uns der Dichter in's Ohr liſpelt! Wie erheben ſich die Schwingen unſerer Phantaſie über die Schlacken des Irdiſchen hinweg, wie allmächtig dehnt ſich unſere Bruſt bei dem hohen Götterbilde des Ideals!

Wer wünſcht nicht ſeinem Todfeinde die verſöhnende Hand zu reichen, wenn Auguſt voll Güte dem Cinna zuruft: „Laß uns Freunde ſeyn," wer erfreut ſich nicht in ſeinem Innerſten, ein Menſch zu ſeyn, wer frohlockt nicht über die Größe der Seele, wenn Franz von Sickingen, im Begriff mit ſeinen Reiſigen einem Verbündeten zu Hülfe zu eilen, jetzt auf einer Anhöhe den Blick nach der verlaſſenen väterlichen Burg richtet, ſie in Flammen ſteht, Weib und Kind vielleicht ein Raub derſelben, und er jetzt nach einer Pauſe ausruft: „Gott wird ſorgen; meine Sache iſt Wort halten; vorwärts, Kinder!"

Der Elende, der die Pflichten der Dankbarkeit gegen Vater und Mutter vergeſſen hat, ſehe und höre den hilfloſen, den kindiſch gewordenen Lear, wie er in Nacht und Ungewitter an das Haus ſeiner Töchter pocht, wie er jetzt, ein verlaſſener wahnſinniger Graukopf, ſein Unglück, die grauſame, in die Seele ſchneidende Undankbarkeit ſeiner Kinder dem tobenden Sturmwinde erzählt und zuletzt ſeinen unausſprechlichen Schmerz in die Worte zuſammenpreßt: „und ich gab ihnen Alles."

Weſſen Gewiſſen hier nicht aus dem Schlafe erwacht, der wird auch die Poſaune des Weltgerichts überhören (!!).

Aber auch nicht nur durch Schrecken und Rührung wirkt die Bühne; auch durch Spott und Satyre, und vielleicht noch ſtärker durch dieſe. Die letzteren Mittel ſind von kauſtiſcher Art. Vor dem Schrecklichen verkriecht ſich die Feigheit, gegen die Rührung ſchießt der Aberwitz ſeine Pfeile ab. Wie aber die Flocken des auf uns geſtreuten Lächerlichen von unſerem Ehrenkleide abſchütteln? Es iſt ein Gewand der Dänajara, das unſer Innerſtes verſengt. Lieber dulden wir von unſerem Freunde eine Sittenrüge, als ein Lächeln, ein ſpöttiſches Wort, eine ſpöttiſche Miene.

Beſſer, als der Freund, weiß die Bühne den Zweck zu erreichen. Sie ſchlägt nur auf den Sack, wenn ſie den Eſel meint, d. i. ſie ſtraft und verſpottet unter fremden Namen. Sie ſagt Tartuffe, wenn ſie den Heuchler, und Harpagon, wenn ſie den Geitzhals mit Skorpionen ihres Witzes züchtigt.

Geſetzt aber auch, die Bühne vermöge nicht durch jede Herzenskruſte zu dringen, geſetzt, ſie verfehle hie und da ihre Wirkung, geſetzt, es gehe ihr wie jenem vortrefflichen Redner, der die Pflicht der Wohlthätigkeit ſeiner Gemeinde ſo nachdrücklich und kräftig an's Herz gelegt hatte, daß die meiſten Zuhörer bei dem Austritt aus der Kirche den Armen gaben, was ſie hatten, und der Geiſtliche ſogar Luſt bekam, ſelber zu betteln; ſo iſt dennoch ihr Verdienſt unſchätzbar groß. Malt ſie uns nicht die Tugend liebenswürdig? Stellt ſie uns nicht das Laſter in ſeiner ſcheußlichen Geſtalt, den Thoren mit ſeiner klingenden Schellenkappe, den Weiſen in ſeinem einfachen Kleide vor die Augen? Sie lehrt uns ſonach Tugend und Laſter, Thoren und Weiſe kennen. Nun aber ſind Tugend oder Laſter, Thor oder Weiſer unſere Wahl; mit dem Einen oder mit dem Anderen müſſen wir es unter dem Monde halten, und wenn nur der Dichter und der dramatiſche Künſtler nicht ſchliefen, ſo iſt Tauſend gegen Eins zu wetten, daß in der Seele des Zuhörers der Same des Edlen und Schönen geſtreut und eben darum in die Schale ein Uebergewicht zur beſſeren Wahl gelegt würde.

Wenden wir unſere Augen nach einer anderen Seite hin. Plan und Zufall ſpielen im verworrenen Gewebe unſeres Lebens eine große Rolle. Nur der Erſte iſt einigermaßen unſerer Leitung anvertraut, dem

Zweiten aber ſind wir blindlings preisgegeben. Wohl uns, wenn die plötzlichen Schläge des Letzteren bei ihrem nächtlichen Einbruche uns nicht unvorbereitet finden.

Auch hier tritt die Bühne als Helferin in's Mittel. Sie ſchafft uns künſtliche Leiden, bereitet aber auch im Voraus den heilenden Balſam für dieſelben. Sie erregt den Sturm, der Schiff und Mannſchaft verſchlingt, hat uns aber zur Zeit der Windſtille das Bret gewieſen, das wir zu unſerer Rettung ergreifen ſollen. Wir ſind durch die Dichtung auf die Wahrheit vorbereitet. Wir haben die kommende Möglichkeit im Spiegel geſehen; die Wirklichkeit kann uns nimmermehr überraſchen und außer Faſſung bringen. Wir haben an Erfahrung, folglich auch an Muth gewonnen.

Auch gerechter und nachſichtsvoller macht uns die Bühne gegen Vergehen und Thorheiten des Menſchen. Sie lehrt uns, nicht das Vergehen, die Thorheit allein im Auge haben, indem wir unſeren Richterſpruch fällen, ſie läßt uns auch in's Innere des Verbrechers ſehen, ſie zeigt uns ſeine That ſchon im Keime, in ihrem Wachsthum, umgibt ſie mit allen Umſtänden der Möglichkeit ihrer Vollbringung, und zeigt uns eben dadurch, daß der Thäter oft mehr unſer Mitleid, als unſere Verdammung, unſeren Fluch, verdiene.

Endlich iſt die Bühne beinahe der einzige Ort, wo die Großen der Erde Wahrheit und Menſchen ohne Schminke ſehen, ohne jene Tartuffs-Schminke, welche Gräber übertüncht und falſche Schilde aushängt.

Dieſes iſt die Seite der Bühne, von welcher ſie auf die ſittliche Bildung einwirkt oder einwirken kann.

§. 37. Laßt uns nun einen Blick auf die Kehrſeite werfen.

Wenn wir zeigen, daß die Bühne eben ſowohl auf den Verſtand wirke, ſo haben wir auch mittelbar ihre Einwirkung auf den Geſchmack am Schönen bewieſen, weil jedes Geſchmacksurtheil ſich auf einen, zwar nicht in der Anſchauung beſtimmten, ſondern bloßen Vernunftbegriff vom Objekte gründet, und dieſes darum, weil der Grund, durch welchen ſich der Gegenſtand für unſer Gemüth als ſchön eignet, nicht ſelbſt wahrgenommen werden kann, aber nichts deſtoweniger angenommen und vorausgeſetzt werden muß.

Wie kann nun aber die Bühne auf den Verstand wirken?

Von der Bühne aus kann der Erwerb der Wissenschaften, das Resultat der Abstraktionen der Gelehrten in sinnliche Anschauungen verkörpert und unter das Volk, sofern es ihm frommt, verbreitet werden. Von hieraus können schädliche Vorurtheile des Volks bekämpft, durch Belehrung oder Spott entwurzelt werden. Von hieraus läßt sich der Fanatismus in einem Jean Calas züchtigen, von hieraus können die Vortheile einer besseren Erziehung in einem Abbé de l'Epée dem Publikum an das Herz gelegt, das Heer von tausend Irrthümern und falschen Meinungen beleuchtet, bekämpft, berichtigt, die Gesinnungen und Begriffe der Nation über Regenten und Regierungen zurecht gewiesen werden. Und es wird einzig und allein von den weisen Vorschriften des Staats, von der ihm zu Gebot stehenden Geschicklichkeit des Dichters abhängen, von der Bühne herab auch Industrie und Erfindungsgeist zu wecken und zu verbreiten.

Und wo ließe sich der Nationalgeist, ich meine die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung eines Volks unter sich über Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation andere Meinungen, andere Neigungen hat, wo, frage ich, ließe dieser Nationalgeist besser und zuverlässiger sich erzeugen, lenken, leiten, als durch die Bühne? Der dramatische Dichter durchwandert das ganze Gebiet des menschlichen Wissens, erschöpft alle Situationen des Lebens, beleuchtet jeden Winkel des menschlichen Herzens, schildert und charakterisirt alle Stände und Klassen, vereinigt sie alle in seinem Heiligthum, im Tempel der Doppelmuse, und bricht sich da eine Bahn zum Herzen, dort zum Verstande, oder auch zu Beiden zugleich.

Nehmen wir nun an, daß alle Dichter, alle mimischen Künstler, die Regierung selbst in den gemeinsamen Bund zusammentreten, diesem großen Endzwecke gemäß alle Mittel und Kräfte zu vereinigen; wie herrlich, wie groß und einzig müßte die Wirkung, der Erfolg seyn! Dann erst könnte man mit echtem Stolze sich rühmen, eine Nationalbühne zu besitzen.

Was kettete in ihrer guten Zeit die republikanische Nation der Griechen so fest aneinander? Was lockte und zog das Volk so unwider-

ſtehlich nach dem Sammelplatze? Es waren die vaterländiſchen Stoffe, die der Dichter auslegte, es waren eigene einheimiſche Sitten und Gebräuche, eigene Götter und verwandte Geſchlechter, die vor ihnen auftraten, es war die Sache des Vaterlandes, die verhandelt wurde; es war die allgemein verbreitete Humanität, die ſich in jedem ihrer Dichterwerke lebendig ausſprach.

§. 38. Daß nun aber durch dieſes Alles der Geſchmack gewinne, iſt offenbar. Wenn der Geſchmack das Vermögen iſt, das eigentliche Schöne richtig zu beurtheilen und an der durch deſſen Anſchauung bewirkten, durch ſich ſelbſt unterhaltenden und an ſich zweckmäßigen harmoniſchen Beſchäftigung der Vorſtellkräfte ein unmittelbares Vergnügen zu finden (§. 6.), wenn dieſes für richtig und wahr anerkannt wird, ſo frage ich: wo wird dieſem Geſchmacksvermögen ein ſo ſchöner, ſo reicher Stoff zur Beurtheilung angeboten? Wo werden für die Anſchauung reinere, heiligere Formen gebildet (!!), wo gibt es eine mehr unterhaltende zweckmäßige Beſchäftigung der Vorſtellkräfte, wo ſonach mehr Gelegenheit, dieſes gerühmte Geſchmacksvermögen beſſer zu üben und zu vervollkommnen, als durch die Bühne?

Somit glauben wir, wäre in ein helles Licht geſetzt worden, wie ſich der Geſchmack zu den Sitten, und wie ſich das Theater zu dieſen Beiden verhalte.

§. 39. Wir haben bisher die theatraliſche Anſtalt als eine höhere Erziehungs- und Belehrungsanſtalt betrachtet; betrachten wir ſie aber auch noch als anſtändiges Erholungsmittel; wie heilſam, wie nützlich iſt ſie, oder kann ſie von dieſer Seite werden!

Der arbeitſame Geſchäftsmann hat des Tages drückende Laſt empfunden, im Theater wird ſie ihm freundlich von der Schulter gehoben; hier findet er Aufheiterung ſeines düſteren Gemüths, Ausglättung ſeiner ſorgenvollen Stirn. Der Gelehrte, der Künſtler waren einſam nur mit ihrer Muſe beſchäftigt, im Theater finden ſie ihr Anſprachzimmer, ihr Verwahrungsmittel gegen Hypochondrie und Pedantismus. Der Vater, die Mutter wünſchen auf einige Stunden dem häuslichen Gewirr ſich zu entwinden, im Theater finden ſie eine Abendgeſellſchaft, um darin Liebe und Ausdauer für Erziehung und

Familiengeſchäfte zu ſammeln; dem Sohne, der Tochter winkt hier Gelegenheit, die ihnen gebührenden Pflichten ſpielend aus dem Spiegel zu lernen. Der Leidende findet ſeine Thränenerleichterung, der Sauertopf vielleicht die ihm wohlthätige Erſchütterung des Zwerchfells, der ernſte Krieger ſeine Heroen, der Weiſe ſein Lächeln.

Sieh' da Alle vereinigt, nur Eine Familie bildend, wie ſie der Außenwelt vergeſſen, wie ſie in dieſer ſeligen Vergeſſenheit freien Athem ſchöpfen! wie ſie brüderlich die Wonne der Leiden und die Wonne der Freude unter einander theilen! wie alle Schranken des Unterſchieds fallen, wie Rang, Titel und Ordensbänder dem Auge unſichtbar werden und Alle, Alle in dem großen himmliſchen Freudengedanken ſich laben (!!), ein Menſch zu ſeyn!

Wenn auf dieſe Art, wie in die Augen fällt, unwiderſprechlich erwieſen iſt, daß die Bühne Menſchen- und Volksbildung bewirkt oder auch nur bewirken könne, ſo iſt ihr Rang neben den erſten Anſtalten des Staats zugleich bewieſen und entſchieden.

§. 40. Das Theater wird alſo durch einen ſchönen Tempel, durch meiſterhafte dramatiſche Gedichte, von geehrten und belohnten Dichtern erzeugt und von wahrhaft gebildeten, in einer zweckmäßigen Schule erzogenen, moraliſchen Künſtlern, unter der weiſen Leitung einer ſchützenden Regierung, vor einem ruhigen, nicht geſchmackloſen, nicht ungeſitteten Publikum aufgeführt, ſeinen Einfluß auf die Bildung, die man bezweckt, nicht verfehlen.

Wie könnte es dieſen auch verfehlen? Jede Urſache muß ihre Wirkung haben, und warum ſollte eine geſchmackvolle Anſtalt nicht auch Geſchmack, warum ſchöne Sittengemälde, mit allen ſüßen Lockungen zur Nachahmung vor die Augen geſtellt, nicht auch gute Sitten verbreiten? Und wenn der Geſchmack am Aeſthetiſch-Schönen, wie wir gezeigt haben, mit dem Geſchmack für das Moraliſch-Schöne innigſt verwandt iſt, warum ſollte das Eine nicht auch das Andere herbeiführen? Warum ſollte man nicht mit allem Rechte hoffen dürfen, durch das Theater zur Verbeſſerung des guten Geſchmacks und der guten Sitten auf die angegebene Weiſe beizutragen?

Beizutragen! ſage ich. Man muß vom Theater nicht mehr verlangen und erwarten, als es ſeiner Natur nach leiſten kann. Man muß von einem Lorbeerbaum keine Ananas pflücken wollen.

Anmerkungen.

[1]) Dieſe Abhandlung wurde mir vom Verfaſſer mitgetheilt, und in der Wiener Zeitſchrift für Kunſt, Literatur, Theater und Mode bekannt gemacht, 1817. Als ein früheres Gegenſtück der mitgetheilten Abhandlung von J. Koller will ich ein ebenfalls gekröntes Preisgedicht bezeichnen, nämlich: Gueroult, Carmen allegoricum de spectaculis. Rouen, 1772. 8. Zwiſchen Beiden liegt nur ein Zeitraum von 60 Jahren.

[2]) Was dem Stande des Schauſpielers beſonders Eintrag thut, beruht nach einem Aufſatze in der Zeitung für die elegante Welt, vom 24. April 1812, auf folgenden drei Punkten:

a) auf dem unbedingten Aufopfern und Herleihen ſeiner Perſönlichkeit;

b) auf dem dienenden Mitwirken als Theil zu einem Ganzen;

c) in der bindenden Rückſicht auf den Beifall der Zuſchauer.

(Anmerkung des Verfaſſ. d. Abhandlg.) Vrgl. übrigens unſere Abhandlung Nr. III, Stand der öffentlichen Meinung u. ſ. w.

[3]) Der Staat hat gar keine Verpflichtung, dafür zu ſorgen, daß die üble Meinung vom Schauſpieler genommen werde. Dieſe Sorge liegt dem Schauſpieler ſelbſt ob. Die Gründe dazu und die Mittel, dahin zu gelangen, ſind in den vorgehenden Abhandlungen bereits ausführlich nachgewieſen.

[4]) Die Rechtfertigung dieſer Eintheilung der Tanzkunſt ſiehe in Aristotel. Rhetor. Lib. III. c. 1.; und Ejusd. Poet. I. Die höhere Tanzkunſt ordnet die Bewegungen und die verſchiedenen Biegungen des Körpers (Plato de legib. Lib. VII.), und malt viel genauer als der eigentliche Tanz die Handlungen, die Sitten und Geſinnungen. Die Griechen nannten den tragiſchen Emmelia, eine glückliche Verbindung edler und zierlicher Verhältniſſe, eine ſchöne Modulation in dem Spiele aller Perſonen. (Anmerk. d. Verf. d. Abhandlung.)

[5]) Theatriſtik, analog dem Worte Statiſtik nachgebildet; ſie macht den politiſch-ökonomiſchen Theil der Theatrik aus und lehrt die verſchiedenen Modifikationen der vaterländiſchen Bühnen nach ihrer inneren Verfaſſung und ihren äußerlichen Verhältniſſen kennen. (Anmerk. d. V. d. Abh.)

6) Dieser öffentliche Beifall und das Hervorrufen ist das einzige Ziel, nach welchem der Schauspieler strebt, und sein höchster Lohn. Es liegt dies sogar in der Natur seines Geschäfts. Er wirkt für den Augenblick und er wünscht auch augenblicklichen Lohn. Jener Schauspieler, welcher gerufen folgende Worte sprach: »Man sagt, die Kunst gehe nach Brot, nein, nach Fleisch geht sie, und zwar nach solchem, (er macht die Pantomime des Klatschens), welches geklopft wird;« drückte sich zwar sehr unzierlich, aber sehr aufrichtig und wahr aus. Vergl. Abhandlung Nr. IV.

7) Hier bemerkt der Verfasser der Abhandlung in einer Note: »Wenn Plato die Poeten aus seiner Republik verbannte, so kann er nur diejenigen meinen, welche den Hang der griechischen Jugend zu sittenlosen Neigungen nährten.« — Das ist nun wohl nicht der Fall; die Stelle, worin Plato von den göttlichen tragischen Dichtern spricht, ist de legib. Lib. VII. T. II. p. 817. Edit. Stephani, und der Grund ihrer Verweisung der, daß sie in ihren Vorträgen durch Histrionen der Staatsverwaltung u. s. w. gute Rathschläge ertheilen möchten, deren Ausführung nicht Statt finden könne, ohne daß man den Verstand verloren hätte.

IV.

Erläuterung, Prüfung und Berichtigung der vorstehenden Preisschrift.

Ich will dem Verfasser der vorstehenden Preisschrift nicht zum Vorwurf machen, daß er seine Abhandlung aus einzelnen Stellen anderer Schriftsteller zusammengesetzt, insbesondere Schiller's perspektivische Ansichten benutzt und erweitert und das Ganze mit mancherlei Sentenzen von seiner Seite verbrämt hat. Denn da es ihm um die bejahende Antwort der aufgestellten Frage zu thun war, mußte er auch benutzen, was sich darbot, und Jeder, der die Unzahl der über das Theater erschienenen Schriften durchblättert hat, wird ohnehin wissen, wie schwer es sey, hier etwas Neues an den Tag zu fördern, wenn man nicht mit Sorgfalt die Autoritäten prüft und, um herrschende Ansichten unbekümmert, seinen eigenen Weg verfolgt.

Indeß ist doch von einer gekrönten Preisschrift Klarheit und logische Ordnung der Begriffe, gründliche Bekanntschaft mit dem Zweck und der Wirkung bereits vorhandener Staatsanstalten zu erwarten, nicht aber, wie hier, ein Durcheinanderwerfen verschiedener Zeiten, ein steter Widerspruch zwischen dem, was ist und seyn kann; vorausgesetzte Möglichkeiten, die entweder nie in Wirklichkeit treten können, oder, wäre das auch der Fall, einem immerwährenden Wechsel unterliegen, mithin nichts Bleibendes, nichts Selbstständiges haben würden; ein offenes Geständniß, daß man die Folgen eines Vorschlags nicht zu bestimmen wisse, und fast zu gleicher Zeit ein Herzählen der außerordentlichsten Vortheile, die sich ergeben werden, wenn der Vorschlag in Ausführung kommt. (§. 35. u. ff.)

So entstehen Widersprüche, die das wenige Gute, welches der Sache noch verblieben wäre, aufheben, und eine Verblendung, die zwar einer Vorneigung und Leidenschaft zur Sache genehm ist, den

Verstand aber anekelt. Dies wird klar werden, wenn man der erwähnten Preisschrift Schritt vor Schritt nachfolgt und die Widersprüche in den einzelnen Sätzen sowohl, wie im Ganzen heraushebt. Nach alle dem, wie das Wesen der dramatischen Dichtkunst und der scenischen Darstellung bereits zergliedert ist, könnte hier die Sache allerdings in Kürze abgemacht werden; da jene Abhandlung aber Alles aufzählt, was möglicher Weise zur Empfehlung, ja für die wesentliche Nützlichkeit einer Theateranstalt zu sagen ist, so dürfte, um endlich doch zu einem befriedigenden Resultat zu gelangen, die größere Ausführlichkeit der Prüfung wohl zu rechtfertigen seyn.

Daß die Bühne als eine öffentliche Anstalt des Vergnügens gewiß Aufmerksamkeit verdiene, ist von Plato bis auf A. W. Schlegel vielfältig behauptet und erörtert [1]), daß sie reinere und höhere Lebensfreuden gewähre, welche die Fürsten an Einer Tafel mit ihrem Volk genießen, ist, das Reinere und Höhere der Freuden abgerechnet, eine hohltönende Floskel, die nichts weiter sagt, als daß Fürsten so gut in's Theater gehen, wie das Volk, und dann Fürst und Volk im Theater anwesend sind; — und daß alle (?) geselligen Zirkel ihre Urtheilskraft an dem Theater, d. i. an den Leistungen desselben, beweisen und üben, würde, wenn solches mit Ausschließung von anderen öffentlichen Schaustellungen geschähe, ein unumstößliches Zeugniß geben, daß zur Beurtheilung wichtiger Gegenstände weder Geneigtheit noch Fähigkeit vorhanden sey, oder die Theater schon höher geachtet werden, als irgend eine andere Anstalt für Kunst und Wissenschaft.

Und in der That stehen wir einem solchen theatralischen Vergötterungszustande nahe genug. Ueberall spricht man von der Bühne wie von einer wichtigen Kunstanstalt; alle Zeitschriften machen die Beurtheilung der Schauspieler zu einem Hauptartikel; alle überbieten sich in lobpreisenden Ausdrücken, oft zur Gränze des Barocken gesteigert [2]), und seit Kurzem ist es dahin gediehen, daß die Virtuosen der Bühne nicht nur mit Blumen — und Lorberkränzen überdeckt, ihnen Gedichte in allen Sprachen überreicht, Nachtmusiken gebracht, sondern auch die jüngeren schönen Frauen in Gefahr gewesen sind, auf den

Schultern ihrer Bewunderer nach Hause getragen zu werden, was unstreitig der handgreiflichste Beifall gewesen seyn würde [3]).

Von dem Ausspannen der Pferde und von der Uebernahme der Pferderollen — will ich weiter nichts sagen. Zu dieser Erniedrigung sind selbst Römer nicht gesunken.

Ob die Gesellschaft der Wissenschaften und schönen Künste in Bordeaux durch die Aufstellung der Frage: „Wie kann das Theater zur Verbesserung des Geschmacks und der guten Sitten beitragen?" ein Verdienst um den Staat sich erworben habe, und Derjenige glücklich zu preisen sey, dem ihre Auflösung gelungen, mag vorläufig auf sich beruhen. Allein das Verdienst wird etwa nur dem gleich seyn, welches eine landwirthschaftliche Gesellschaft sich um den Ackerbau durch die aufgestellte Frage erwerben würde: „Wie kann Nebel und Dunst zur Verbesserung des Bodens und der Früchte beitragen?" Denn die bejahende Antwort auf beide Fragen hängt von Voraussetzungen ab, deren Verwirklichung nicht in eines Menschen Hand gegeben ist, sondern von einem Zusammenschmelzen ganz verschiedener Elemente bedingt wird, obgleich diese hier physischer und dort geistiger Natur sind. Und dennoch spräche für den Einfluß des Nebels und des Dunstes auf Frucht und Boden wohl noch eine günstige Erfahrung; was aber spricht für den Einfluß des Theaters auf die Verbesserung des Geschmacks und der guten Sitten? Etwa die Zeit des Sophokles, oder des Aristophanes?? —

Um nun die Möglichkeit oder Unmöglichkeit des Einflusses zu gewinnen, nehme ich die Erklärung von Theater, Geschmack und Sitten, wie sie der Verfasser in seiner Einleitung gegeben, als genügend an, und weise nur insbesondere auf den Umstand hin, daß, seiner eigenen Behauptung zufolge, auf der Bühne dramatische Gedichte von mimischen Künstlern [4]) zum Vergnügen des Volks aufgeführt werden, und das Vergnügen der Volksversammlung die eigentliche Bestimmung der Bühne ist (§. 3. §. 15. vergl. §. 39.).

Auch will ich zugeben, daß bei der Aufstellung der Preisfrage: „Wie kann das Theater u. s. w." Geschmack und Sitten als im Volke bereits vorhanden angenommen sind, und vom Theater nicht

einzig und allein die Verbesserung des Geschmacks und der Sitten, sondern ein Beitrag zu erzielen sey (§§. 10, 11.); allein bezweifeln muß ich doch, daß die Gesellschaft in Bordeaux die Einwirkung des Theaters auf Geschmack und Sitten schon erkannt und vorausgesetzt habe (§. 9.)! Wäre dieses der Fall und hätte sie mithin schon Erfahrungen für sich, dann hätte sie die Ermittelung der Gründe nicht zum Gegenstand einer Preisaufgabe nehmen dürfen, weil ja die Erfahrung von selbst auf die Gründe zurückführt und darüber Auskunft und Belehrung gibt, ob der Erfolg bloß zufällig ist, oder durch gewisse Mittel herbeigeführt wird.

Die Frage „Wie" zeigt offenbar eine Ungewißheit an, in der man sich des Könnens wegen befindet; wenn aber ohne weitere Untersuchung das Können als erwiesen vorausgesetzt wird, so baut man ohne Fundament und errichtet ein gleisnerisches System, das durchaus keine Haltbarkeit gewährt. Hätte der Verfasser im vorliegenden Fall das Können „Kann das Theater zur u. s. w." als die Vorfrage genommen, dann hätte sich auch das „Wie" ergeben und er nicht nöthig gehabt, in hundert Stellen seiner Erörterung immer wieder auf das „Kann" als auf eine bloße Möglichkeit zurück zu kommen. Denn wo es sich um die zweckmäßigsten Mittel, also um Thatsachen (§. 12) handelt, muß von Möglichkeiten keine Rede mehr seyn.

Dies zur Erläuterung und Berichtigung der Frage selbst. In so fern es sich aber thatsächlich um die Verbesserung des Geschmacks und der Sitten handelte, hätten vor Allem die Grundlinien dazu vorangeschickt und eine Anwendung derselben vom Standpunkte des Theaters aus versucht werden müssen, statt daß der Verfasser sogleich mit der Reformation des Theaters beginnt (§. 13. ff.) und gleichsam nur nebenbei (§. 32.) von dem Verhältniß desselben zu Geschmack und Sitten handelt.

Die Abhandlung selbst betreffend muß ich die Behauptung des Verfassers vorausgehen lassen (§. 19. und §. 31.) „daß keine Theaterunternehmung Sache eines Privaten, sondern der Regierung selbst seyn müsse, welche den Fond auszumitteln, den Ausfall zu decken, Dichter, Kompositeure unter ihre Vormundschaft zu nehmen und

dem Publikum nach einem festgesetzten Prinzip aufzutischen habe, nicht was etwa sein edler Geschmack verlangt, sondern was ihm bekommt, was schön, gut und heilsam ist."

Zu diesem Behuf (ich zähle der leichteren Uebersicht wegen alle Forderungen und Folgerungen hinter einander auf) muß die Regierung

I. den Tempel der Doppelmuse d. i. das Theatergebäude errichten und verzieren lassen, wie der Verfasser (§. 14.) vorgeschrieben hat.

II. Sie muß eine Kommission kunstverständiger, unparteiischer und geschmackvoller Männer ernennen (natürlich auch bezahlen), welche über die Annahme oder Verwerfung der eingesandten Manuskripte zu urtheilen hat (§. 18). Doch dürfen keine Schauspieler Mitglieder seyn. Sodann aber müssen:

1. sämmtliche zur Aufführung bestimmten Gedichte Meisterwerke seyn (§. 15):
   a) vortrefflich in ästhetischer Hinsicht;
   b) moralisch-untadelhaft, in doppelter Erklärung,
      aa) negativ, nicht gegen die Moralität verstoßend (§. 15),
      bb) positiv, mit ganz vorzüglich moralischer Tendenz (§. 16).
2. Solche Meisterwerke werden erscheinen:
   a) durch zu hoffenden Gewinn,
   b) durch zu hoffende Ehre (§. 17) und, wenn Beides nicht ausreicht,
   c) durch Benützung und Bearbeitnng älterer Werke, wohl auch durch Uebersetzungen fremder Ereignisse (§. 21).

III. Die Regierung muß die Schauspieler reformiren:

1. negativ, indem sie die üble Meinung von ihnen nimmt, sie in besseren Kredit bringt und sie zu mittelbaren Beförderern des guten Geschmacks und der Sitten erhebt (§. 22);
2. positiv, durch eine Gleichstellung mit Lehrern und Predigern (!) also, daß sie unmittelbare Beförderer des Geschmacks und der Sitten werden (ibid.); zu welchem Zweck
3. Theaterschulen errichtet werden müssen (§. 23), in welchen die Kenntnisse und Kunstfertigkeiten einer ganz eigenen, auf den Schauspieler berechneten Bearbeitung bedürfen (§. 25).

Die ungeheure Summe dieser Kenntnisse in allen Richtungen bitte ich aus dem §. 23 der Abhandlung selbst sich gegenwärtig zu halten, und gestatte mir nur zu bemerken, daß zum Einüben der Kunstfertigkeiten wenigstens ein Paar Tanzmeister, ein Fechtmeister, ein Bereiter mit dem nöthigen Stallpersonale und den Pferden, ein Korporal für das militärische Exerziz, für Kosmetik (Schmink- und Putzkunst) ein erfahrener Modist, Kammerdiener, Kammerfrau u. dgl., einige Zeichenlehrer, und zum Vortrage der Kunstkenntnisse wohl 15 — 20 Professoren nöthig seyn würden, welche der Staat zu erwählen und, da ihr Unterricht lediglich für den Schauspieler berechnet ist, auch als solche anständig zu besolden hätte, damit der Staat zu dem Glück gelange:

4. moralische und artistische Schauspieler zu besitzen (§. 24), welche, als
   a) Verkündiger des Edlen, Schönen und Göttlichen, Herzen der Tugend gewinnen, das Laster vom Thron stürzen, durch Ton und Geberde Seelen beherrschen (§. 25);
   b) als gute Dichter bessere Stücke erzeugen werden, als die eigentlichen Dichter, weil der ausübende dramatische Künstler im Durchschnitt die Wirkung auf der Bühne am besten zu beurtheilen weiß [5]), dadurch aber, und weil sie sich
   c) durch Schriftstellerei in ihrem Fach ein Kapital werden erworben haben, den Staat der Last ihrer Pensionirung überheben können.

IV. Die Regierung muß indeß auch das Publikum unter Aufsicht und Leitung nehmen, ihm auftischen was gut und heilsam ist, nicht seinen Lüsten und Gelüsten fröhnen; wogegen das Publikum, wie der Kranke, genesen soll, indem es sich den Regeln der Diätetik unterwerfen muß (§. 19).

Und hier ist Folgendes zu bemerken:

1. Das Publikum besteht aus den vereinten Stimmen geschmackvoller, mit reifer Beurtheilungskraft begabter Zuschauer, ganz und gar nicht aus der gesammten bei einer Vorstellung anwesenden Menge (§. 26).
2. Das Publikum hat also Geschmack und Sitten (§. 10, §. 26).

3. Die Theateranſtalt iſt die erziehende Vernunft, das Publikum die perſonifizirte Sinnlichkeit (§. 28, vergl. §§. 3, 15).
4. Es gibt ein geſchmackloſes Publikum, welches den Schauſpieler verdirbt (§. 29).
5. Der gebildete Menſch bedarf der Theaterleitung nicht; er ſteht auf eigenen Füßen (§. 26).
6. Der ganz ungebildete Menſch, ohne Geſchmack und Sitten, beſucht das Theater ſelten oder gar nicht und verdient hier keine Erwähnung (§. 26); er hat die Schranken der Thierheit nicht überſchritten (§. 34).
7. Nur der weniger gebildete Theaterfreund muß in die Schule genommen werden, und die Tendenz der Stücke für ihn ganz vorzüglich moraliſch ſeyn (§. 26).
8. Darum ſind Kunſt- und Volkstheater nöthig. (Ibid.)

Ich frage hier nur vorläufig, ob es nicht auch Gegenſtand einer Preisſchrift ſeyn möchte, in dieſen Wirrwar Licht und Klarheit zu bringen?

V. Der Staat wird das Theater zu einer Anſtalt hinaufheben, die Geſchmack und Sitten verbeſſert, dadurch die Glückſeligkeit des Volkes vermehrt und eine höhere Erziehungs- und Belehrungsſchule iſt (§§. 28, 36, 39). Denn

a) das Verhältniß des Geſchmacks zu den Sitten beruht in der Verwandtſchaft des Schönheitsſinns mit dem moraliſchen Sinn (§§. 32, 33).
b) Es iſt ſchwer, da ein moraliſches Gefühl zu finden, wo kein Sinn für das Aeußere-Schöne vorhanden iſt (§. 34).
c) Der Funke aber iſt dazu vorhanden, er ſchlummert nur (Ibid.).
d) Auf die Frage: „wird das Theater Veranlaſſung ſeyn, den Funken in helle Flammen zu ſetzen?“ antwortet der Verfaſſer der Preisſchrift ſehr naiv: „Wir wiſſen es nicht!“ (§. 35).
e) Dennoch behauptet er (§§. 35, 36, 37, 39), „die Bühne eröffne hiezu den weiteſten Kreis, indem ſie, mit der Miene der Unterhaltung, folgende Wunder verrichte:

1) Herz und Verstand bildet §§. 36, 37;
2) die Sprache bildet, reinigt, bereichert, §. 35;
3) Menschenkenntniß erweitert, §§. 35, 36;
4) Ohr und Herz des Volks dem Mitleiden öffnet, ibid.;
5) das Gedächtniß mit nützlichen Bildern und Sittensprüchen versieht, ibid.;
6) der häuslichen Erziehung in die Hände arbeitet, indem Vater und Mutter durch den Theaterbesuch Liebe und Ausdauer für Erziehung und Familiengeschäfte sammeln, Sohn und Tochter aber die ihnen gebührenden Pflichten spielend aus dem Spiegel lernen, §. 39;
7) eine Schule des guten Tons ist, §. 35;
8) Thorheiten verdrängt;
9) auf künftige Ereignisse vorbereitet;
10) Vergehen und Thorheiten nachsichtsvoller beurtheilen lehrt;
11) Pflichten lehrt;
12) den Großen der Erde fast ausschließlich Wahrheit und Menschen ohne Schminke zeigt;
13) das Resultat gelehrter Abstraktionen verkörpert unter das Volk (?) verbreitet;
14) schädliche Vorurtheile, falsche Meinungen und Irrthümer bekämpft und berichtigt;
15) die Begriffe und Gesinnungen der Nation über Regenten und Regierungen zurechtweiset;
16) Industrie und Erfindungsgeist weckt und verbreitet;
17) Nationalgeist erzeugt (?), lenkt, leitet;
18) alle Schranken des Unterschiedes aufhebt, Alles zu einer Familie von Schwestern und Brüdern vereinigt, §. 39;
19) Religion und Gesetze nicht nur unterstützt, sondern verstärkt (!), §. 36; und
20) Verbrechen verhütet und Verbrecher erschüttert, bei welchen Moral und Religion keinen Eingang finden (ibid.).

Rücksichtlich des letzten Punktes hat ohne Zweifel der Verfasser vorausgesetzt, daß Verbrecher ebenfalls das Theater besuchen, wie

beim Punkt 13, daß auch das Volk hinströmen wird, um die Resultate gelehrter Abstraktionen verkörpert wahrzunehmen!

VI. Nach all dem Gesagten ist der Rang der Schaubühne neben den ersten Anstalten des Staats bewiesen und entschieden.

Dies ist die treue Skizze der Preisschrift, welche zur Aufgabe hatte, den Beitrag der Bühne zur Verbesserung des Geschmacks und der Sitten zu ermitteln, von diesem Gesichtspunkt ursprünglich auch ausging (§. 11), im weiteren Verfolge darauf zurückkehrt (§. 28 gegen Ende) und mit dem Bemerken schließt (§. 40): „Beizutragen," man muß vom Theater nicht mehr erwarten, als es seiner Natur nach leisten kann und soll.

Und nun vergleiche man die angegebene Tendenz der Stücke; die Masse, auf welche gewirkt werden soll (§. 15, 16, 26); die höhere Erziehungs- und Belehrungsanstalt, durch das Theater errichtet, und alle die ungeheuren Wirkungen auf alle Stände, die doch schon auf eigenen Füßen stehen und der Theaterleitung nicht bedürfen (§. 16), die Großen der Erde nicht ausgenommen (§. 36)! In welcher demüthigen Stellung erscheinen da Schul- und Religionsunterricht gegen ein Histrionen-Institut, wenn es gleich der unmittelbarsten Staatsleitung anheimgegeben werden könnte!

Um hiervon den Beweis zu führen, will ich auf die Einzelnheiten der Preisschrift eingehen.

Daß kein Staat eine Theateranstalt als eine Erziehungs- und Bildungsschule behandelt hat oder hat behandeln wollen, ist allbekannt. Alle Einrichtungen der Staaten ohne Ausnahme, auch die des griechischen Staats, weisen darauf hin. Die Ursache liegt in der Natur der dramatischen Poesie, welche von der Beschaffenheit des Zeitalters, von der Nation und der Staatsverfassung ihre Richtung erhält und wandelbar ist, wie diese. Daher die wechselnden Erscheinungen in Ansichten, Grundsätzen und Behandlung der Stoffe; daher die Strenge oder Nachsicht im Sittenrichteramt, in so fern die eine oder die andere an der Zeit ist; daher der Umstand, daß die dramatischen Dichter durch einen schnellen gebieterischen Wechsel äußerer Umstände, wie in Attika, ihre Stücke von anderen, die minderen Werth haben,

verdrängt ſehen, und einem durch die Zeit- und Sittenverhältniſſe nicht vorbereiteten Publikum auch niemals Stücke aufgedrungen werden können.

So iſt es allerdings ausgemacht, daß Geſchmack und Sitten bereits vorhanden ſind, bevor von einem Beitrage zu deren Verbeſſerung die Rede iſt. Allein für Geſchmack und Sitten hat jeder Staat poſitive Bildungsmittel in Anſtalten zum Lehr- und Kunſtunterricht. Dieſe beruhen auf ganz anderen Grundlagen, als ein Theater, welches Alles und Jedes durch die Sinne gibt und zurücknimmt; ihre Normen wechſeln nicht nach der Laune des Augenblicks, ſie ſind ein Feſtbeſtehendes, ein Dauerndes, ein Inneres, nicht von einem äußeren Reiz, von dem Köder des Vergnügens (§. 28) Bedingtes; ſie leiden zwar Abänderungen in der Form, nicht im Weſen. Unterricht und Religion, Schule und Kirche ſtehen höher, als jede andere Anſtalt; es kann ſich ihrem Wirkungskreiſe keine andere gleichſtellen, ohne ſich ſelbſt aufzuheben; keine kann ſich höher ſtellen, ohne Beide, Schule und Kirche, zu erdrücken. Darum hat noch kein Staat der Welt ein Hiſtrionen-Theater zu einer höheren Erziehungs- und Bildungsſchule gemacht, zu einer Anſtalt, welche Religion und Geſetze nicht nur unterſtützt, ſondern auch verſtärkt (§. 36). Kein Staat in der Welt wird auch nur den Verſuch wagen, eine Bühne zu einer ähnlichen Anſtalt zu erheben, weil ſolches der innerſten Natur einer Bühne entgegen iſt.

Einem Staate mag immerhin die Abſicht untergelegt werden, durch das Theater zur Verbeſſerung des Geſchmacks und der Sitten beizutragen; allein ausgeſprochen hat er ſich darüber bisher noch nicht. Wäre es aber ſeine Abſicht, dann würde er auch um die Mittel nicht verlegen ſeyn. Iſt doch ſein ganzes Weſen praktiſch, und jedes Bildungsmittel in ſeiner Hand. — Die obige Frage „Wie“ iſt daher auch niemals von einem Staate geſtellt worden, und es fragt ſich überhaupt, ob der gewünſchte Beitrag nicht auch ohne unmittelbares Einſchreiten des Staats erreicht werden könne. Erſt wenn die Unzulänglichkeit aller anderen Hilfsmittel erwieſen wäre, könnte man auf den Staat zurückkommen, und auch dann müßte die Frage, in der beſtimmten Vorausſetzung eines guten Erfolges, darauf gerichtet ſeyn:

„Was hat der Staat zu thun, um vom Theater aus einen Beitrag zur Geſchmacks- und Sittenverbeſſerung zu erzielen?“

Iſt es nicht genug, die aufzuführenden Theaterſtücke unter Aufſicht zu nehmen, oder muß der Staat die geſammten Theateranſtalten auf ſeine Koſten gründen, leiten, erhalten? Und falls es kein anderes Mittel, als dieſes, zur Bewahrung des Theaters gibt, kann der Staat den beabſichtigten Beitrag nicht noch auf einem anderen Wege, ganz ohne Theater, leichter, ſicherer, zweckmäßiger erreichen?

Man ſieht ohne Schwierigkeit ein, daß die Erörterung der aufgeſtellten Frage von dieſem Geſichtspunkte aus einen ganz anderen Gang genommen haben würde. Indeß hat der Verfaſſer der Preisſchrift ſeine Unterſuchung darauf nicht gerichtet, er hat vielmehr in Folge weit her geholter oder beliebiger Vorderſätze (§§. 12 bis 18) aus der alten und neuen Welt, aus der Rhetorik und Poetik des Ariſtoteles bis zu dem Syſtem einer noch zu erwartenden Theatriſtik, unbekümmert darum, ob die Wahrheit und Nothwendigkeit der Vorderſätze anerkannt iſt oder anerkannt werden kann, dem Staate kurzweg die Verpflichtung aufgelegt, „die Theater in der von ihm projektirten Weiſe zu reformiren,“ damit die Unwiſſenheit der Geſellſchaft der Wiſſenſchaften und ſchönen Künſte in Bordeaux rückſichtlich der Frage, wie das Theater zur Verbeſſerung des Geſchmacks und der guten Sitten beitragen könne, gehoben, oder ihre Neugierde befriedigt würde. Und dieſe gelehrte und kunſtreiche Geſellſchaft fand ſich befriedigt.

Es iſt unſtreitig das leichteſte Mittel, zur Beſchönigung ungemeſſener Forderungen, ſofort den Staat in's Intereſſe zu ziehen und, wenn derſelbe dieſerhalb keine Theilnahme äußert, vielleicht nicht einmal Kenntniß nimmt, ſich und ſeinen Vorſchlag mit der Bemerkung zu ſchützen, daß der Staat zu deſſen Realiſirung keinen Verſuch angeſtellt habe. Nirgends weniger, als in ſolchem Fall, wird der Grundſatz beachtet, „der Staat müſſe mit dem möglich geringen Aufwande möglich viel, aber nicht mit außerordentlichem Aufwande ein winzig kleines Ding, einen armſeligen Beitrag zu erreichen wiſſen.“

Letzteres, nämlich das Mißverhältniß des Aufwandes und Gewinnes, in so weit dieser beabsichtigt und am Schluß der Abhandlung ermittelt ist, springt zwar in die Augen, indeß fragt es sich außerdem noch, ob denn auch dieser Gewinn ganz bestimmt und sicher zu erwarten sey?

Bei der Vorausannahme, daß jede Theateranstalt Sache der Staatsregierung seyn müsse (§§. 19 und 31), fällt zuvörderst die Berücksichtigung der gewöhnlichen Lage einer Theaterdirektion fort. Allerdings ist eine solche Direktion vom großen Haufen abhängig, weil dieser die Einnahme, das Fundament der Unternehmung, bestimmt; mit Recht muß sie daher trachten, den Haufen zu befriedigen, ohne das Häufchen zu beleidigen, und, wenn ihr die Lösung der Aufgabe zu schwer dünkt oder unmöglich ist, die reiche Einnahme vorziehen. Denn darum hat sie sich dem beschwerlichen Geschäft der Bühnenleitung unterzogen und darum die leidlichsten Bedingungen bei einer Theaterpachtung zu erhalten gesucht. Allein Dasjenige, worauf es hier ankommt, besteht nicht in einer Absicht, den Geschmack und die Sitten zu vervollkommnen, nicht darin, die Gesetze der Kritik mit den Gesetzen der Oekonomie in ein gutes Verhältniß zu bringen, sondern darin, den verschiedenen Abstufungen des Geschmacks der Zuschauer möglicher Weise zu genügen, und die Schaulust in verschiedenen Richtungen zu befriedigen, weil das Theater seiner eigensten Natur nach Abwechselung verlangt und alle Einseitigkeit verschmäht, wäre sie auch auf die musterhafteste ästhetische und moralische Vortrefflichkeit gegründet.

Das Alles hat der Verfasser der Preisschrift wohl auch gefühlt und deshalb die Theater nicht bloß der unmittelbaren Staatsaufsicht und Verwaltung untergeordnet, sondern auch die Errichtung und Scheidung von Kunst- und Volkstheatern verlangt (§. 16). Die Erklärung vom Kunsttheater ist uns vollständig nicht gegeben, indeß scheint er darunter eine bloße Erheiterungs- und Erholungsanstalt verstanden zu haben; wenigstens läßt sich das aus §. 15 und 16 folgern, indem er dort behauptet, es sey genug, wenn das dramatische Gedicht des Anhörens von edlen gebildeten Menschen würdig, und

hier: daß für den Gebildeten der Kunstgenuß einer höheren Theateranstalt Nahrung innerer, schon vorhandener Kraft wäre.

Gegen die Existenz solcher Theater, die wir als Hof- oder Nationaltheater in der Wirklichkeit auch vor uns haben, wird wahrlich Niemand Etwas einwenden; ich habe von ihrer Stellung und Tendenz schon früher gesprochen und kann sie hier füglich beseitigen, da der Verfasser selber ihrer nur im Vorbeigehen gedenkt. Ich bitte aber doch zu bemerken, daß zwei Klassen von der Leitung des Theaters, der Preisschrift zufolge, ausgeschlossen werden:

a) der Gebildete, weil er der Leitung nicht bedarf, und

b) der ganz Ungebildete, weil er das Theater nicht besucht.

Daraus ergibt sich, daß für die erste Klasse gar kein Theater nöthig ist, mithin die Kunsttheater wegfallen, denn unmöglich kann doch dem Staat eine ungeheure Last bloß darum aufgelegt werden, damit der Gebildete seine innere vorhandene Kraft spielend so übe, wie der Magnet an dargereichten Feilspänen!

Es verblieben demnach noch die Volkstheater, als eine Schule für den weniger gebildeten Theaterfreund, um seinen Geschmack zu stärken, seine Sitten zu erkräftigen und zu runden. Dies soll durch Aufführung von Stücken erwirkt werden, deren Tendenz ganz vorzüglich moralisch ist. Da aber der Zuschauer nicht wie ein Kind behandelt seyn will, muß die Moral nicht gepredigt werden, sondern aus der ganzen Handlung von selbst hervorgehen (§. 16). So wird er von allen öffentlichen und häuslichen Tugenden unterrichtet, mit Lastern, Verirrungen, Thorheiten bekannt, mit Menschenkenntniß ausgerüstet, besser belehrt als zuvor, aus dem Theater gehen (ibid.)! — Mit anderen Worten heißt das: „Der weniger gebildete Mensch wird im Theater, wo er nicht durch vorgetragene Lehre und Moral wie ein Kind behandelt ist, sondern die Moral aus der ganzen Handlung des Stücks von selbst hervorgeht, mithin auch von ihm, dem weniger gebildeten Zuschauer, erkannt und begriffen werden kann, mehr gelernt haben, als er in der Schule, in der Kirche und im Leben lernen konnte.“ Wäre dem also, dann stände freilich ein Volkstheater höher, als alle

Lehr- und Sittenanſtalten, und der Staat könnte nicht eilig genug an allen Orten und Ecken dergleichen Schaubühnen errichten.

Aber auch dieſen ſelbſt gewählten Geſichtspunkt hat der Verfaſſer ſogleich wieder verlaſſen, und ſeine Erörterung in's Weite gezogen. — Wohl wiſſend, daß ein Theater gleich iſt einer vielfach zuſammengeſetzten Maſchine, verlangt er, was von jeher der Stein des Anſtoßes war und bleiben wird bis in alle Ewigkeit, die Beſchaffenheit der einzelnen Theile, wie ſie ſeyn ſollen, d. i. wie er ſolche ſich am beſten in einander eingreifend gedacht hat. Alſo:

I. Die Bühne (§. 14). Wie ein Theatergebäude am zweckmäßigſten und ſicherſten zu errichten ſey, bleibe den betreffenden Kommiſſionen überlaſſen; nur dünkt es ziemlich gleichgültig, ob der Vorhang von grauer oder weißer Leinwand, mit oder ohne Allegorie verſehen ſeyn wird. Die vorläufige Stimmung des Gemüths hängt allerdings wohl von der äußeren Umgebung ab, indeß nicht ausſchließlich von dieſer, ſondern vorzugsweiſe von der Beſtimmung des Orts. Es iſt daher höchſt ſeltſam, hier auf Stimmungen zurückgewieſen zu werden, die eigentlich auf den letzteren Umſtand Beziehung haben, nicht aber auf die äußere Umgebung. Wer eine Kirche oder einen Tanzſaal betritt, weiß ſehr wohl, wo er ſich befindet, und das Aeußere wird ihm zur Nebenſache. Und wer den einfachſten oder prächtigſten Tempel der Doppelmuſe beſucht, weiß auch ſehr gut, daß er in einem Komödienhauſe iſt, wo die Eintretenden ſich nach Belieben ihre Plätze wählen, oder unter Geräuſch und Gepolter ſie öffnen laſſen, wo nach aufgezogenem Vorhange der Dichter keineswegs ſouverainer Herr und Gebieter über Raum und Zeit iſt, ſondern der Zeit und dem Raum ſich hat fügen müſſen, und wo gerade ihm der Schauſpieler in's Wort redet und in der Regel ganz anders, als der Dichter gedacht hat, u. ſ. w.

II. Die Gedichte (§. 15) ſollen Meiſterwerke ſeyn, würdig der Verſammlung, zu deren Vergnügen ſie gegeben werden. Die Forderung gilt für Kunſt- und Volkstheater, und der Zweck wäre demnach nur das Vergnügen. Scheiden wir nun den gebildeten Theil der Zuſchauer aus und verweiſen dieſen ausſchließlich in das Kunſttheater, ſo bleibt noch der weniger gebildete Theil für das Volks-

theater. Wird dieſer auch die äſthetiſche Schönheit nebſt der hauptſächlich moraliſchen Tendenz der Meiſterwerke erkennen und würdigen, und in ihnen eine kräftige Hausmannskoſt (§. 16) erblicken? Nicht um von den Schauſpielern Moral zu lernen, geht er in die Komödie, ſondern des Vergnügens wegen, und wenn die aufgeführten Meiſterwerke bei ihm dieſen Zweck verfehlen, ſeinen Geſchmack und ſeiner Bildungsſtufe nicht zuſagen, dann bleibt er aus und kümmert ſich um das Schauſpielen nicht. Es wäre von Herzen zu wünſchen, lauter Meiſterſtücke, wie der Verfaſſer ſie wünſcht, auf der Bühne zu ſehen; allein um ſie äſthetiſch und moraliſch zu würdigen, um daran Vergnügen zu finden, muß die Verſammlung bereits zur Meiſterſchaft gebildet ſeyn. Aber auch eine ſolche Bildung iſt nicht ſtehend; ſie fällt mit der Zeit, wie ſie mit der Zeit geſtiegen iſt. Die dramatiſche Dichtkunſt ſelbſt iſt weltlicher Natur und von dem Vor- und Rückſchreiten der Zeit, und was daran ſich hängt, begränzt und beherrſcht. Es gibt kein dramatiſches Meiſterwerk als Muſterbild für alle Zeiten, es kann keines geben, weil es bedingt iſt durch den Charakter der Zeit und der Nation. Eine auf lauter Meiſterwerke gebaute theatraliſche Anſtalt iſt ein Hirngeſpinſt, das den Keim ſeiner Auflöſung in ſich trägt; hier bleibt keine andere Wahl, als eine kleine Verſammlung auf eine kurze Zeit, und dann leere Bänke vor ſich zu haben, oder mit der veränderten Geſchmacksrichtung auch jene Meiſterwerke zu verändern und zu modeln, weil keine Theateranſtalt den Geſchmack feſtzubannen im Stande iſt, vielmehr derjenigen Richtung folgen muß, welche der Geſchmack aus ganz anderen, in ihrem Bereich nicht liegenden Urſachen genommen hat. Auch wäre hieraus unſchwer die Behauptung zu erweiſen: „daß ein Theater eben ſo gut bei täglicher Darſtellung von Meiſterwerken zu Grunde gehen kann, als bei täglicher Aufführung alberner Zaubereien und ſinnloſer Thierkomödien;“ denn dort wie hier wird nur Einem Geſchmackstheile gehuldigt, und dadurch entſteht eine Einſeitigkeit der Darſtellung, welche für eine auf die verſchiedenen Stufen des Geſchmacks berechnete und allein zu berechnende Theateranſtalt der allergefährlichſte Feind iſt.

Nirgends häufiger, als im Theater, zeigt ſich daher auch die Erſcheinung, daß ſogar das Mittelmäßige mehr als das Vortreffliche gefällt, und wollte man den Grundſatz gelten machen: „lieber gar nichts, als etwas Mittelmäßiges," ſo müßten die Theater augenblicklich geſchloſſen werden.

Dagegen iſt es allerdings wahr, daß unter öffentlicher Autorität dem Volke keine Gifte gereicht werden dürfen. Ich weiß zwar eigentlich nicht, wie dieſe Bemerkung des Verfaſſers in eine Preisſchrift paßt, die von einem Beitrage handelt, den das Theater zur Verbeſſerung des Geſchmacks und der Sitten liefern kann, mithin das Giftartige an ſich ſchon ausſchließt; indeß gibt ſie Gelegenheit, an die Worte Schlegel's zu erinnern [5]): „daß die Verführung unter der gefälligen Einkleidung der Redekunſt und der Poeſie unmerklich ſich in die Ohren und Herzen einſchleiche, und dadurch die Aufmerkſamkeit der Geſetzgeber von jeher auf das Schauſpiel hingeleitet habe, um dasſelbe mit den Rückſichten zu vereinbaren, welche die jedesmalige Staats- und Sittenverfaſſung fordern."

Wir erkennen hieraus, daß die Schauſpiele von jeher unter Aufſicht der geſetzgebenden Behörden geweſen ſind, und Dichter wie Schauſpieler ſich der jedesmaligen Staats- und Sittenverfaſſung unterordnen müſſen, weßhalb von ihnen weder eine Umgeſtaltung des Geſchmacks und der Sitten, noch ein weſentlicher Beitrag dazu erwartet werden kann, in ſo fern die Staats- und Sittenverfaſſung dazu nicht geeignet iſt.

Zugegeben, daß nichts billiger ſey, als die Satyre (für Thorheiten), ſo wird doch die Art und Weiſe, wie der Dichter ſie ſchwingt, wieder von der jedesmaligen Staats- und Sittenverfaſſung beſtimmt. Trifft ſie nicht den rechten Fleck, ſo verurſacht ſie noch nicht eine unheilbare Wunde, ſondern verfehlt jede Wirkung. Man belacht oder verlacht allenfalls die tölpiſche Laune des Dichters, befürchtet aber am wenigſten, darunter gemeint zu ſeyn oder gar zu Tode gehetzt zu werden. Darüber läßt ſich überhaupt keine durchgreifende Lehre geben, und Ariſtophanes hat ſie auch nicht gegeben. Seine von Aeſchylus an den Euripides geſtellte Frage über die Mittel, durch welche der Dichter ſich Bewun-

derung ſchaffe, bezieht lediglich ſich auf ſeine eigene Anſicht von den Werken dieſer beiden Dichter und auf die Vorzüge, die er dem Aeſchylus einräumt. Man kann das Alles in ſeinem Luſtſpiel: „die Fröſche," ausführlicher leſen. Und ſo gewaltig viel bis zur heutigen Stunde von den Dichterwerken jener Dichter und davon lobpreiſend geredet und behauptet werden mag, wie damals die Tragödie ein Beſtandtheil der Götterfeſte, und die Komödie ein ſittenrichterliches und kritiſches Tribunal, ein Beſtandtheil der athenienſiſchen Volksfreiheit geweſen ſey; dennoch waren Beide von der Staats- und Sittenverfaſſung abhängig, und konnten und können daher der Folgezeit auch nicht als ſtehendes Vorbild gelten.

In dieſer Beziehung iſt keine Zeitperiode mit der anderen fruchtbringend zu vergleichen, vielmehr hat jede Nation zu ihrer Zeit und in ihrer Art ihren Aeſchylus und Ariſtophanes. Denn hier iſt die Vollkommenheit nur relativ, und alle dramatiſch-dichteriſche Verſchiedenheit ruht in der Verſchiedenheit der Staats- und Sittenverfaſſung.

So hat man für die Meiſterwerke der dramatiſchen Dichtkunſt nicht einmal einen feſten Maßſtab, und ein ſolcher wird nach dem eben Bemerkten nie gefunden werden können *).

Verſtehen wir aber unter Meiſterwerke auch nur die jedesmal beſtmöglichen Werke zur Darſtellung, ſo kommen wir mit dem Verfaſſer zu ihren Urhebern, den

III. Dichtern (§. 17), welche durch Gewinn und Ehre gereizt werden ſollen, ſie hervorzubringen.

Gewinn und Ehre ſoll nur der Staat ſpenden! Warum aber ſoll gerade der Staat dafür ſorgen, daß vorzugsweiſe der dramatiſche Dichter ſich der Früchte ſeines Fleißes und Geiſtes erfreue? Ich behaupte, der Staat würde dadurch eine Ungerechtigkeit gegen die übrigen Künſtler begehen, und was will denn auch der Staat durch ſolche Begünſtigungen und Aufopferungen erzwecken? Einen möglichen Beitrag, einen auf vielfältigen Vorausſetzungen beruhenden Erfolg! Als leidige Verſuche ſind derlei Anforderungen der Natur einer Staatsverwaltung durchaus zuwider, und es wäre hinreichend, wenn nur die Hinderniſſe weggeräumt würden, welche etwa dem

Genuſſe der Früchte entgegenſtehen. Denn vom Staate iſt wahrlich doch nicht zu verlangen, daß er Erzeugniſſen ſolcher Art einen Stapel- und Abſatzort eröffne. Dichter, welche für die Bühne ſchreiben, haben volle Freiheit, den Preis ihrer Arbeiten zu beſtimmen, und der Staat wird nichts dagegen haben, wenn ſie es unter den einträglichſten Bedingungen thun. Sind die Bedingungen nicht vortheilhaft, ſo mögen ſie nicht ſchreiben; Mangel an Konkurrenz ſteigert ohnehin den Preis. Beſtimmte ſie nicht eigene Eitelkeit, ihre Erzeugniſſe darſtellen zu ſehen, und würden ſie ohne einen beſtimmten Antheil der Einnahme gar nicht ſchreiben, ſo müßte er ihnen bewilligt werden, oder die Schauſpielkunſt gar bald ein klägliches Ende nehmen. Dies wäre vielleicht das beſte Mittel, die franzöſiſche Dichter-Tantieme auch bei uns einheimiſch zu machen. Darum aber iſt es noch nicht nothwendig, daß der Staat hier in's Mittel trete und die geſammte Bühne zu einer Staatsanſtalt erhebe. Wohl iſt es unbillig, ein gedrucktes Theaterſtück wie ein herrenloſes Stück zu behandeln, allein wie, wenn ein Dichter ausdrücklich ſich gegen die künftige Aufführung ſeines Werks, ohne ſeine Beiſtimmung, verwahrte, ſollte dieſe Verwahrung nicht rechtliche Folgen haben? Werden nicht auch die Geſetze gegen den Nachdruck wohlthätig hier einwirken? [7])

Daraus, daß einſt bei den Römern die Aedilen für den Ankauf der Manuſkripte zu ſorgen hatten (§. 18), zu folgern, daß auch bei uns eine Kommiſſion von kunſterfahrnen, parteiloſen und geſchmackvollen Männern zur Prüfung der Theaterſtücke angeordnet werden ſoll, iſt ein großer Fehlſchluß. Die römiſchen Aedilen, als Anordner und Aufſeher öffentlicher Spiele, haben zur Vervollkommnung des Theaters ganz und gar nichts beigetragen und das römiſche Theater iſt immer auf einer ſehr untergeordneten Stufe verblieben. Letzteres lag in der Beſchaffenheit der Nation und der Staatsverfaſſung. Dagegen lehrt die Erfahrung, daß ein einziger Theaterdirektor in unſerer Zeit weit richtiger gewählt und der Wahl zufolge kräftiger gewirkt hat, als alle Aedilen des großen römiſchen Reichs. Und wenn man bei dem Vergleich ſtehen bleiben will, ſo vertreten die heutigen Direktoren die Stelle der Aedilen und deßhalb mag ihnen auch die

Wahl der Stücke verbleiben. In wie fern dabei Schauspieler zuzuziehen, oder welche Umstände sonst dabei zu beachten sind, habe ich anderweit ausführlich erörtert [8]).

Eine vom Staate dieserhalb angeordnete Kommission würde jedoch nicht minder mit allen jenen Schwierigkeiten zu kämpfen haben, welche sich aus den oben angeführten Verhältnissen der dramatischen Dichtkunst und einer Theateranstalt ergeben. Höchst wahrscheinlich würde sie sogar wegen mangelnder Einheit noch weniger leisten, als ein tüchtiger Theaterdirektor. Wollte sie aber die Gründe, aus welchen sie ein Stück verworfen, dem Publikum mittheilen und dem Dichter einen Platz zu seiner Vertheidigung gönnen, so entständen ganz unnütze Zwistigkeiten, aus welchen der Kunstgeschmack darum nicht den geringsten Gewinn ziehen könnte, weil das Theaterstück, über dessen Werth und Unwerth verhandelt wird, nicht zur Aufführung gekommen, oder mitgetheilt ist, sogar nicht einmal gedruckt werden dürfte (§. 20); ein Verbot, welches einer ungeheuren Anmaßung von Seite der Kommission entspräche. Bestände dieserhalb ein öffentliches Blatt, so würde es offenbar nicht zu einem vortrefflichen Mittel dienen, den Kunstgeschmack zu schaffen, wohl aber denselben zu verwirren, da er in Beziehung auf eine Theateranstalt als bereits vorhanden angenommen ist. Die Didaskalien [9]) der Griechen sind hier nicht einzumischen; sie waren bloße Theaterkalender, und man irrt gewaltig, wenn man denselben Untersuchungen über die ästhetische Beschaffenheit der aufgeführten Stücke zuschreibt, oder einen Einfluß auf Geschmacksbildung zuerkennt.

Den Druck aber keinem anderen, als einem von der Kommission angenommenen Drama zu gestatten, ist eine die dichterische Freiheit beschränkende, einseitige und ungerechte Maßregel, weil sie den Maßstab der dramatischen Dichtkunst von einer Kommission abhängig macht, die, dem Theater vorgesetzt, keinen anderen, als den für das Theater passenden Maßstab haben kann und dem zufolge oft genug in der Lage seyn möchte, die trefflichsten Werke von sich zu weisen, weil sie ihrem angenommenen festgesetzten Prinzip nicht entsprechen (§. 19). Es ließe sich sogar und unschwer nachweisen, daß, je vortrefflicher ein Werk sey, um so schwerer die Aufführung, um so unsicherer der Erfolg.

Die Aufführung iſt es, welche der dramatiſchen Dichtkunſt die Schranken zieht.

Und wenn nun die Staatskommiſſion die Meiſterwerke gewählt, die Gründe der Verwerfung auf Staatskoſten in einem öffentlichen Blatte bekannt gemacht, die Reviſion älterer Stücke veranlaßt, und durch ausgeſetzte Preiſe neue Bearbeitungen oder auch Ueberſetzungen erzweckt hat (§. 21), das Publikum aber ohne Theilnahme bleibt, die getroffene Wahl ſeinem Geſchmack und ſeiner Bildungsſtufe nicht angemeſſen findet, ſich mißbilligend darüber ausſpricht, oder falls dieſes verpönt iſt, das Theater nicht beſucht, — was geſchieht dann? Wird die Kommiſſion bei ihrem Prinzip beharren, oder dem vorhandenen Geſchmack ſich annähern? Wird ſie geben, was ihrem Dafürhalten nach dem Geſchmack heilſam iſt, oder was derſelbe verlangt, oder wird und kann und darf ſie einen Zwang anlegen?

Von einer Theateranſtalt, wie ſolche auch beſchaffen ſeyn mag, läßt ſich kein Publikum unter Vormundſchaft nehmen!

IV. Die Schauſpieler (§. 22) betreffend, ſind die Urſachen von der Geringſchätzung ihres Standes bereits hinlänglich erforſcht, und der Verfaſſer der Preisſchrift hat darauf ebenfalls in einer Note richtig hingewieſen. Wenn das ſogenannte Vorurtheil noch hie und da in den Köpfen ſpukt, ſo geſchieht das mit Recht der Beſchaffenheit der Perſonen wegen, und dem Staate liegt gar nicht die Pflicht ob, die üble Meinung von ihnen zu nehmen, um ſie zu mittelbaren und unmittelbaren Beförderern des guten Geſchmacks und der Sitten zu machen. Die Schauſpieler ſelbſt müſſen dafür ſorgen, daß die ihnen anhängende Makel genommen werde. Eine gute Meinung läßt ſich nicht, wie ein neues Kleid, anlegen, und eine üble nicht, wie ein altes, ablegen. Die gute und üble Meinung iſt durch Handlungen entſtanden und wandelt ſich um auch nur durch Handlungen. Für den Erwerb der guten Meinung hat lediglich das Individuum, der Menſch als ſolcher, nicht der Staat, nicht das Publikum zu ſorgen. Daß der Schauſpieler rechtlich ſey und in gutem Ruf ſtehe, iſt ſeine eigene Sache, iſt ſogar, wie früher bewieſen, die Bedingung ſeines Geſchäfts, und wenn er

dieſe Bedingung des Geſchäfts nicht erfüllt, dann ſtoße der Staat oder an deſſen Stelle die Direktion ihn aus und überlaſſe ihn dem öffentlichen Sittengerichte. Wie er damit auskomme, bleibt gleichfalls ſeine Sache.

Allein ſey der Schauſpieler auch noch ſo rechtlich, dennoch kommt ſeine ſogenannte Kunſt nicht vom Herzen und geht auch nicht zum Herzen; ſie iſt eine Buhlerin um äußeren Beifall, wobei das Herz und die Empfindung des Schauſpielers keine Rolle hat, nicht haben darf; denn es handelt hier ſich nicht um Wahrheit, ſondern um Täuſchung. Ohne Zweifel wirkt die Hand wohlthätig mit, welche die Arznei darreicht, aber der Schauſpieler iſt nicht der Arzt, er ſteckt nur unter der Maske und dem Anzuge des Arztes. Er hat die Arznei weder verordnet, noch bereitet, er trägt ſie nur zur Schau, ohne eigenes Herz und Gefühl, und was etwa Gutes darin iſt, kommt nicht von ihm, ſondern vom Dichter.

Wie wäre es möglich, daß der Schauſpielerſtand ſelbſt auf der höchſten Stufe ſo ehrwürdig ſeyn könnte, als jener der öffentlichen Lehrer und Prediger! Lehrer und Prediger ſind vom Staate beſtellte Männer zur unmittelbaren Ertheilung des Unterrichts, zur Gründung und Beförderung der Bildung. Sie wirken durch ſich auf Verſtand und Herz, auf Wahrheit und Ueberzeugung, und wenn alle Schauſpieler der Welt in Staatstheaterſchulen gebildet und vom Staate beſoldet würden, ſo blieben ſie dennoch nur Leute, die ihre eigene Perſönlichkeit, ihr Herz und Gefühl verläugnen müſſen, um die ihnen übertragenen Rollen zur Schau zu ſpielen.

Ich wünſche dem Schauſpieler zum Erwerb aller jener von ihm geforderten Kenntniſſe und Fertigkeiten (§. 23) Glück, zweifle aber ſehr, ob Jemand, der ſolche ſich aneignen müßte, den Schauſpielerſtand erwählen wird. Hätte indeß der Schauſpieler auch alles Geforderte erworben, ſo würde er allerdings wohl Duldung und Achtung (nach Umſtänden) anſprechen, aber darum noch nicht jedem Staatsbürger mit Ehre an die Seite treten können, weil er in der Ausübung ſeines Geſchäfts keine eigene Perſönlichkeit geltend machen kann, worauf doch der Werth eines Staatsbürgers beruht. Steht er nun hierin ſchon dem

einfachen Bürger nach, um wie viel weiter noch von einem Lehrer und Prediger!

Nach der Meinung des Verfaſſers wird man jedoch durch jene Theaterſchulen auch den Vortheil erlangen, höchſt wahrſcheinlich im guten Schauſpieler einen guten Dichter zu beſitzen, und dadurch alsdann beſſere Stücke erhalten, weil er in der Regel die Wirkung auf der Bühne am beſten zu berechnen weiß. Das könnte ſich wohl mitunter ereignen, iſt aber des dazu erforderlichen Aufwandes nicht werth, und hat ſich bereits auch ohne Theaterſchulen ereignet. Wir haben mancherlei Theaterſtücke von Schauſpielern, aber gewiß nicht beſſere, als Dichter von Metier ſie lieferten. Verſteht aber ein tüchtiger Schauſpieler in der Regel die Wirkung auf der Bühne am beſten zu beurtheilen, aus welchem Grunde ſoll er dann nicht ein Mitglied jener zur Beurtheilung der eingeſandten Theaterſtücke beſtellten Kommiſſion ſeyn (§. 18), wird er dieſer ſeiner beſſeren Einſicht wegen nicht öfter mit der Einſicht jener Kommiſſion in Widerſpruch und Oppoſition gerathen?

Da jedoch die dramatiſche Schriftſtellerei nicht zum Geſchäft des ſchulmäßig ausgebildeten Schauſpielers gehört, vielmehr nur Nebenerwerb iſt, ſo kann auch der Staat daraus keinen Privatnutzen ziehen und der Laſt ſich nicht entledigen, altersſchwache und gebrechliche Mitglieder der Bühne zu penſioniren. Wenn der Schauſpieler ſchon ein Staatsgeſchäft treibt, müſſen ihm auch die daraus fließenden Vortheile verbleiben, ob er gleich durch Benützung ſeiner ſonſtigen Talente recht große Kapitalien erworben hätte. Dieſe Regel gilt überall; der Schauſpieler kann nicht außer der Linie der Anwendung ſtehen.

Wollte endlich Gott, daß der aus einer Theaterſchule hervorgegangene Schauſpieler reinen Sinn für alles Edle und Schöne beſäße, daß er den Werth ſeines Daſeyns (des Geſchäfts) darin fände, das Wahre und Edle, das Schöne und Göttliche zu verkünden, Herzen der Tugend zu gewinnen und Laſter vom Throne zu ſtürzen (§. 25); wollte Gott, daß ein ſolches Beſtreben gelänge, indem er, der Verkünder des Edlen und Göttlichen, ſich vermummt und bemalt und ſein Gewerbe faſt nächtlicher Weiſe beim Lampenlichte treibt!

Liegt nicht darin der offenkundige Beweis, daß nur von einem Spiel die Rede und der Schauspieler nichts weiter sey, als ein der Unterhaltung und dem Vergnügen des Publikums gewidmetes Geschöpf, das selber nur auf eine hervorzubringende Täuschung hinarbeiten muß und dadurch den himmelweiten Unterschied von einem Sittenlehrer darthut! Nützte doch sogar das reine Gefühl für's Schöne und Edle ihm, dem Schauspieler, nicht dem Menschen, den er als Schauspieler aufgeben muß, zu weiter nichts, als zur gelingenden Darstellung des von fremder Hand ihm dargereichten Schönen und Edlen selbst in dem Fall, wenn er gegen alle Regeln der Schauspielkunst von eigenem Gefühl durchdrungen seyn dürfte, und da er dies nicht darf, wie kann das Schöne und Edle von seinem Herzen zum Herzen des Zuhörers dringen (§. 22)!

Selbst die glücklichste Umgestaltung der Schauspieler kann demnach nur ihre Stellung in der öffentlichen Meinung, nicht aber ihre Bestimmung abändern, und es ist so unmöglich, daß der Schauspieler seinen Stand zu dem eines Volkslehrers erhebe und diesen behaupte, wie daß ein Volkslehrer zugleich ein Schauspieler seyn und seinen Einfluß und seine Würde als Volkslehrer aufrecht erhalten könnte. Wer die Möglichkeit davon behauptet, macht die Lüge zur Wahrheit, die Wirklichkeit zur Täuschung.

V. Das Publikum (§. 26). Der Verfasser der Preisschrift hat diesen Abschnitt in einzelne Sätze zerstückelt, und es ist schwer, Verbindung und Bedeutung darin zu finden [10]). Seinen früheren Behauptungen zufolge sollte die Theateranstalt nur den weniger gebildeten Theil in die Schule nehmen, weil dieser besonders die Schule nöthig habe. Hier aber erklärt er das Publikum in Beziehung auf Dichter und Schauspieler; versichert, daß die Stimme desselben aus den vereinten Stimmen geschmackvoller, mit reifer Urtheilskraft begabter Zuschauer zusammentöne, und dasjenige Publikum für den Zuschauer das beste sey, welches in seinen Forderungen Geschmack, gute Sitten und Bildung besitze.

Dadurch wird nun das ganze Verhältniß umgekehrt, und der Zuschauer, welcher unter dem Einflusse des Theaters stehen

soll, als Herr und Richter theatralischer Darstellungen hingestellt (§. 27).

Der Verfasser lenkt daher wieder ein, gibt das geschmackvolle, mit reifer Urtheilskraft begabte Publikum, das ohnehin sich selten vernehmen läßt (§. 26), auf, verlangt von dem Publikum überhaupt nur etwas Geschmack und Sittlichkeit (§. 28), und läßt dieses Etwas erhöhen und verbessern, indem er dem Publikum die Rolle der Sinnlichkeit, und dem Theater die Rolle der erziehenden Vernunft zutheilt. Beide, das Publikum und das Theater (die Sinnlichkeit und die Vernunft), sollen sich rütteln und schleifen, und da das sinnliche Publikum das Vergnügen liebt, so wird aus dem goldenen Becher des Vergnügens jede Wahrheit besser schmecken, als wenn sie aus dem Munde eines sauertöpfigen Sittenlehrers kommt.

Ich begreife das hier gegebene Verhältniß der Sinnlichkeit und der erziehenden Vernunft nicht. Das Theater kann weder die Rolle der Vernunft übernehmen, noch ein Gerichtshof seyn. Auch liegt darin, daß die Vernunft (das Theater) die Wahrheiten im goldenen Becher des Vergnügens reicht, das Geständniß, daß sie selbst eine sinnlich-vergnügende Gestalt habe. Wer erkennt aber ernste Wahrheiten im Becher des Vergnügens, wie dringen da die Wahrheiten zum Herzen? Etwa durch die hervorgebrachte Täuschung, an der man sich vergnügt, oder durch Ueberzeugung, die eine Folge der Ueberlegung ist? Und wenn die Ueberlegung eintritt, ist sie nicht augenblicklich mit dem Bewußtseyn der Täuschung und der Fiktion verschwistert? —

Der Sittenlehrer hat nicht nöthig, den Zögling mit dem Köder des Vergnügens zu locken, die Sittenlehre bedarf keiner schmeichelnden Einkleidung, sie ist ernst, und auch polternd vor die Füße geworfen erreicht sie ihren Zweck viel sicherer, als aus dem goldenen Becher des Vergnügens dargereicht.

Ohne Zweifel ist für die Kunst nichts nachtheiliger, als zu große Nachsicht, indeß verlangt der Verfasser doch:

1. Daß das Publikum (welches? das geschmackvolle, oder weniger gebildete?) billig seyn und von dem Schauspieler nicht mehr

fordern muß, als er zu leiſten vermag; denn ſeine Lage, ſeine Verhältniſſe können ihn entſchuldigen.

Bei Erzeugniſſen der Kunſt, des Geiſtes und des Fleißes muß aber jede Rückſicht auf die Lage und Verhältniſſe des Erzeugers ſchwinden; die Laune und Geiſtesruhe des Schauſpielers gehen uns nichts an; von ſeinem Werke allein iſt die Rede, und wenn ſeine Lage und Verhältniſſe darauf Einfluß haben, ſo iſt das ſeine Schuld. Das Publikum aber bleibt berechtigt, meiſterhafte Darſtellungen zu verlangen, weil dazu der Schauſpieler ſich verdungen hat, oder, nach dem Vorſchlage des Verfaſſers der Preisſchrift, vom Staate dazu mit großem Koſtenaufwande herangebildet iſt.

2. Darum hat das Publikum auch gar nicht Unrecht, vielmehr volles Recht, überall den Maßſtab einer ſtrengen Kritik anzuſetzen und nicht bloß, wenn der Schauſpieler ſich die Rolle und die Zeit ſeines Auftrittes ſelbſt gewählt hat. Letzteres iſt eine Ausnahme und kann nicht zur Regel werden. Der eigentliche Schauſpieler erſcheint immer im Dienſte, und wenn Kunſt im Dienſte ein David in der Rüſtung iſt, weil die wahre Kunſt frei wirken muß, ſo übt der Schauſpieler keine wahre Kunſt, vielmehr geht ſein angemaßtes Künſtlerthum im Dienen unter, welches einzig und allein die Bedingung der Exiſtenz einer Theateranſtalt iſt, deren Darſtellungen an beſtimmte Stunden gebunden ſind.

3. Es iſt wahr, daß nicht jeder Liebhaber ein Kenner iſt, nicht jeder, der die Schönheit Eines Stückes empfindet, den Werth aller anderen ſchätzen kann. Das wird jedoch keine Theateranſtalt ändern, und ſie daher immer auch, als Staatsanſtalt, genöthigt ſeyn, den Geſchmack in allen Richtungen ſo viel möglich zu befriedigen. Es iſt aber unwahr, daß der wahre Kenner keine Regeln aus ſeinem Geſchmack folgert; denn eben darum, weil er ſeinen Geſchmack nach Regeln gebildet hat, iſt er im Beſitze dieſer Regeln und folgert ſie wieder aus ſeinem gebildeten Geſchmack, deſſen Urſache ſie ſind (§. 30).

4. Das Publikum ſoll mit einer Vorſtellung zufrieden ſeyn, wenn unter vier, fünf Perſonen einige vortrefflich, und die anderen gut geſpielt haben.

Das Publikum ist in solchem Fall wohl, aber es soll und muß nicht zufrieden seyn. Es darf sich nicht nach Utopien weisen lassen, wo der Lichtputzer ein Garrik, Talma oder Iffland ist, es hat vielmehr Recht, Anfänger und Nothnägel nicht nur als solche zu beurtheilen und zu behandeln, sondern auch zu verlangen, daß sie gar nicht zum Vorschein kommen, wenn eine theatralische Vorstellung ein Kunstwerk genannt werden soll. Und führte der Staat aus durch Ermittelung der Fonds, durch Vormundschaft und Schulen, was der Verfasser der Preisschrift vorgeschlagen hat, gehen dann aus der Staats-Theaterschule Künstler hervor, welche durch Ton und Geberde Seelen beherrschen (§. 25), und Verkündiger des Schönen und Göttlichen sind, wie könnte da noch von Anfängern und vom Naserümpfen der Zuschauer die Rede seyn! Mit welcher künstlerischen Grazie müßte sich da nicht auch ein Lichtputzer zu benehmen wissen, und wie wollte ein Garrik, ein Talma oder gar ein Iffland, die insgesammt nicht so viel gewußt haben, als ein einziger Zögling aus dem Staats-Theaterinstitut unseres Verfassers wissen müßte, irgend einen Vergleich mit diesem aushalten! Was wäre das gepriesene Utopien gegen unsere Kunst- und Volkstheater!

5. Leider verdirbt der Beifall, welcher ermuntern soll, oft weit mehr; leider schreibt der Schauspieler das mit (wohl auch allein) auf seine Rechnung, was dem Genie des Dichters gilt. Offenbar verwechselt sich hier der Schauspieler mit dem Dichter, weil er der Meinung ist, das Dichterwerk in's Leben gerufen zu haben, und gerade darin bestärkt ihn unser Verfasser, denn was bliebe wohl noch dem armen Dichter übrig nach alle dem, was er von einem Schauspieler aus seiner Fabrik erwartet!

Dennoch besteht für den Schauspieler kein anderes Zeichen der Anerkennung seines Strebens, als der Beifall, und da seine Leistungen augenblicklich vorüberrauschen, ist auch nicht abzusehen, wie der Beifall auf eine andere Weise sich ausdrücken soll, als durch eine augenblickliche Aeußerung durch die Fäuste, d. i. durch Händeklatschen. Darauf gründet sich die gesammte Ruhmbegierde des Schauspielers. Nicht das Publikum betrachtet ihn wie ein Hetzthier, er selber strebt

darnach, ein Hetzthier zu werden. Ein leeres Haus klatschend iſt ihm lieber, als ein überfülltes Haus regungslos ſitzend.

Uebrigens läßt ſich ein zahlreicher Beſuch des Theaters weder vorſchreiben noch erzwingen; er hängt von der Verwaltung ab und wird nicht ausbleiben, wenn von guten Schauſpielern gute und paſſende Stücke gegeben werden. Setzt nur der Schauſpieler ſeine Ruhmbegierde auf eine Virtuoſität der Darſtellung, dann zeigt das Publikum ſtets ſich übergütig; es hat aber keine Pflicht, durch vermehrten Beſuch auf das Streben des Schauſpielers einzuwirken.

6. Von dem Beifall für Harlekinaden ſollte jedoch in einer Preisſchrift geſchwiegen werden, welche das Theaterweſen unter Staatsaufſicht und Staatsleitung geſtellt hat. Man erkennt hier ein ärgerliches Vermiſchen von dem, was iſt und was ſeyn ſoll, zum Beweiſe, daß die Wirklichkeit dem erträumten Ideal die Flügel ſtutzt. Befaßt ein Theater ſich nicht mit Harlekinaden, ſo kann der Schauſpieler auch nicht ſie darſtellen, folglich durch den Beifall über dieſelben nicht irre gemacht werden, und gibt er ſie und wird er durch den Beifall irre, dann ſtämpelt er ſich ſelber zum Harlekin und achtet den Beifall der Menge höher, als eine gediegene Meiſterſchaft. Deſſenungeachtet wird er noch immer das Gefühl ſeines eigenen Werthes behaupten und, nach der Natur ſeines Geſchäfts, in jenem Beifall die Ueberzeugung ſeiner Meiſterſchaft finden. Von welcher Art dieſe ſey, kümmert ihn wahrlich nicht.

Endlich iſt auch nicht zu behaupten, daß

7. der Schauſpieler durch Flüſtern und Lärmen ſo oft in ſeinem Spiel geſtört werde. In der Regel liegt die Veranlaſſung an der Sache oder in der Darſtellung der Sache. Leeres Geſchwätz iſt ein Flüſtern im Theater doch auch nicht zu nennen, wer möchte das wohl beurtheilen können! Dann iſt Lärmen und Flüſtern hinter und neben der Scene öfter viel ſtärker, als vor derſelben, und der Schauſpieler von jeher daran gewöhnt. Stellt er ſich geſtört oder gar beleidigt, ſo iſt das Grimaſſe und unverzeihliche Eitelkeit. Er iſt ja nur eine Maſchine, die ſelbſt nicht denken, nicht empfinden darf, und auch durch Störung von Außen, die ihn, die Maſchine, nicht unmittelbar berührt, keines-

wegs im Getriebe aufzuhalten ist. Die größte Störung würde ihm sonst der Souffleur verursachen, und dennoch ist gerade dieser, nicht die Kunst, seine Geliebte, die er heilig hält und der er Treue geschworen hat bis in den Tod. Auch weiß wohl das Publikum, wenn es nicht gestört seyn will, sich Ruhe zu verschaffen, und mit einer ehrbaren Privatgesellschaft ist ein Theater schon darum nicht zu vergleichen, weil man dasselbe besucht, um ein Schauspiel anzusehen und sein Urtheil darüber abzugeben, wofür auch ein Eintrittsgeld bezahlt wird und bezahlt werden würde, sollte das Theater auch eine Staatsanstalt seyn.

Anmerkungen.

1) Plato, de republ. Lib. II. etc. 377. Edit. Stephani; Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst u. s. w. Bd. I. S. 51, 52, 54.

2) Göthe hat (in Kunst und Alterthum ꝛc.) ein Verzeichniß französischer Recensenten-Ausdrücke mitgetheilt; ein Verzeichniß jener, welche in deutschen Theaterkritiken vorkommen, würde ein köstliches Seitenstück geben. Oft bestehen sie in ganzen Phrasen. Ich habe in einer Theaterzeitung sogar gelesen, das von dem huldigen Erscheinen und den Blumenfingern einer aufgetretenen Schauspielerin die Rede gewesen ist.

3) Darüber enthalten der Berliner Gesellschafter und die Dresdner Abendzeitung, Juli und August 1824, Mancherlei, die Gastspiele der Madame Neumann und des Wolff'schen Ehepaars betreffend. Der Madame Seidler wurden in Breslau lateinische, griechische, französische, italienische, sogar hebräische Gedichte überreicht (Abendzeitung, 1824, August 28.).

4) Das Künstlerthum der Schauspieler wird von dem Verfasser als vorhanden angenommen. Sein mitgetheiltes Verzeichniß der Lehrgegenstände ist die Grundlage desselben. Da er aber aus seiner Schule lauter Künstler erwartet, so bekennt er zugleich, daß sich des Schauspielers Künstlerthum lehren und lernen lasse, mithin doch kein wahres Künstlerthum sey.

5) Vorlesungen ꝛc. Bd. I. S. 51—54.

6) Die äußere Erscheinung aller Künste fällt entweder in Raum oder Zeit. Die Dichtkunst im Allgemeinen hat mit dem Raum nichts zu schaffen, aber die dramatische Dichtkunst wird durch die Darstellung auf den Raum bezogen. Daher ihre Beschränkung überhaupt. Ihre Aufgabe aber, „das geistige

Leben des Menschen und der Menschheit darzustellen," ist dennoch an keine Regel zu knüpfen; denn eine Dichtung kann der Aufgabe genügen, ohne den vorhandenen Regeln anzupassen, wie auch Shakespeare den Aristotelischen Regeln nicht anpaßt. Man könnte mit gleichem Rechte Regeln aus Shakespeare folgern, wie Aristoteles aus seinen griechischen Dichtern gefolgert hat. Immer aber wird der dramatische Dichter mehr als ein anderer Dichter die Außenwelt berücksichtigen müssen.

7) In neuester Zeit scheint jedoch auch hier ein Wendepunkt eingetreten zu seyn. Denn einige Hoftheater, namentlich das Wiener, haben für derlei zur Aufführung gebrachte Stücke dem Verfasser ein Honorar zuerkannt, und die Direktion des Stadttheaters in Hamburg gewährt, vom 25. Dezember 1812 an, dem Autor bei Schauspielen und den Komponisten bei Opern oder deren Erben für jede zur Aufführung angenommene, den Spielabend ausfüllende deutsche Originaldichtung außer dem üblichen Honorar den dritten Theil der Brutto-Einnahme jeder 10. (20. 30. u. s. w.) zum Benefize angekündigten Vorstellung mit freier Einsendung. Das ist freilich noch nicht viel, allein concordia res parvae crescunt.

8) In der Abhandlung Nr. VII.

9) Alles, was darüber beim Athenäus u. A. zu finden ist, bezieht lediglich sich auf eine Nachweisung der aufgeführten Stücke und ihrer Verfasser, nicht aber auf Zergliederung der ästhetischen Schönheit. Die dramatischen Dichter hießen bekanntlich Didaskalol, daher der Name „Didaskalien".

10) Was der Verfasser hier vom Publikum gesagt hat, ist fast wörtlich aus seinen „Aphorismen für Schauspieler" entnommen, die 1804 in Regensburg erschienen sind.

TAYLOR INST. OXFORD

Fortſetzung.

Ich will gern zugeſtehen, daß zwiſchen Geſchmack und Sitte ſich eine Brücke befinde, und das moraliſche Gefühl mit dem Schönheitsgefühl in einer Linie ſich berühre, oder eigentlicher ſich berühren könne; indeß bedingen ſie ſich gegenſeitig ſo wenig, wie Erkenntniß und Empfindung. Denn das Gute wird verſtanden, gebilligt, geſchätzt, das Schöne empfunden und mit Wohlgefallen bemerkt, wohl auch geliebt. Da nun ſittliche Güte Klarheit und Deutlichkeit zur Grundlage haben muß, ſo iſt nicht zu begreifen, wie die auf ein bloßes Empfinden hinwirkende dramatiſche Kunſt in ihrem Bemühen jene ſittliche Beſchaffenheit zu befördern glücklicher ſeyn ſoll, als der Philoſoph oder hier insbeſondere der Sittenlehrer, der den Verſtand in Anſpruch nimmt! Iſt jedoch der Menſch mehr geſchickt zum Empfinden, wie zum Begreifen, ſo folgt zwar daraus, daß die Empfindung leichter ſich bearbeiten läßt, als der Verſtand, keineswegs aber, daß durch das Empfinden die Erkenntniß geſtärkt, bereichert, vorzugsweiſe befördert, wohl gar erzeugt werde.

Man mag eine Verwandtſchaft des Schönen mit dem Sittlichguten (§. 34) ſo weit verfolgen, wie man will, man mag Letzteres ſogar als einen nothwendigen Beſtandtheil eines Kunſtwerks annehmen, was doch der Fall nicht iſt, dennoch aber wird nie der allgemeine Grundſatz aufzuſtellen ſeyn, „daß, wer keinen Sinn für das äußere Schöne habe, ſehr ſchwer einen Sinn für das innere haben könne“ (§. 34). Stände Geſchmack und Sittlichkeit, Empfinden und Begreifen in dieſem Zuſammenhang, ſo hätte das äußere Schöne über das innere Gute die Oberhand, und der Moral- und Religionsunterricht würde einer äſthetiſchen Anweiſung weichen, weil es hier ſich vorzugsweiſe um die Kultur des äußeren Schönheitsſinnes handeln müßte zur beſſeren Einwirkung auf den inneren Sinn.

Ein ſolches theoretiſches Hirngeſpinnſt wird indeß ſchon durch die Erfahrung vernichtet. Wir können uns unſchwer überzeugen, daß einzelne Perſonen, wie ganze Stände und Völker, einen hohen Grad

von Recht und Sittlichkeit beſitzen, ohne darum einen ſogenannten äſthetiſch gebildeten Geſchmack zu haben. Ich will mich nur auf die tägliche Erſcheinung von Individuen dieſer Art, auf jene Klaſſe ſchlichter, rechtlicher Gewerbs- und Handelsleute vor einem halben Jahrhundert, auf geſchichtliche Nachweiſe und auf die offenkundige Thatſache berufen, daß die Sittlichkeit faſt in dem nämlichen Grade ſich verflacht, als der Menſch ſich nach Außen wendet und der äußeren Schönheit und dem in ihrem Gefolge ſich befindlichen Luxus aller Art huldigt. Oder ſoll ich noch jene Klaſſe oder Individuen von Künſtlern in Erinnerung bringen, welche nicht nur einen ausgebildeten Sinn für das äußere Schöne beſaßen oder beſitzen, ſondern auch treffliche Kunſtwerke in's Leben riefen, dennoch aber ohne Sinn für das innere Schöne, für Anſtand und Sittlichkeit in einer liederlichen ſchmachvollen Lebensweiſe beharrten und untergingen!

Die vom Verfaſſer dieſerhalb aufgeſtellten Sätze ſind leidige unhaltbare Abſtraktionen aus der vorausgeſetzten Beſchaffenheit und Wirkung eines äſthetiſchen Kunſtwerks, angewendet auf eine Theateranſtalt, die von einer Seite den Bedingungen eines Kunſttempels nicht entſpricht, und andererſeits in einem Zeitraum von mehr als zweitauſend Jahren den Beweis liefert, daß die Darſtellung des Schönen am eigenen Körper weder den Schönheitsſinn der Schauſpieler bilde, noch den mindeſten Einfluß auf ihre Sitten habe. Die Moralität hat ein ganz anderes Fundament als der Geſchmack, und die ſittliche Grazie des Kunſtwerks iſt nicht vom Sinn für äußere Schönheit hervorgebracht, ſondern aus dem inneren Sinne auf das Kunſtwerk übertragen. Darum ſteht Sittlichkeit höher und feſter, und darum ſind die wahren Kunſtwerke ſo ſelten. Denn nur die Verbindung Beider, des äußeren und inneren Schönheitsſinnes, führt zu dieſer Vollendung, und die Kunſt muß durchaus in ihrer Reinheit gedacht werden, wenn man eine Verwandtſchaft derſelben mit dem Sittlichguten behaupten oder auch nur andeuten will. Dann aber folgt der Geſchmack der Sittlichkeit, dem ſittlichen Impulſe, nicht die Sittlichkeit dem Geſchmack (§. 85), und das Theater bleibt außer aller Berührung.

Plato, der ohnehin zu dem eigentlichen Schönheitsbegriff sich nicht erhoben hat, erkannte dennoch hier das wahre Verhältniß der Sache. Er verbannte nicht, wie der Verfasser meint, die Poeten aus seiner Republik, welche den Hang der griechischen Jugend zu Ausschweifungen nährten. Diese Beschränkung war ihm fremd. Er urtheilte aus der Natur der dramatischen Dichtkunst, und indem er diese durchaus der Staatsverwaltung unterordnete, ihr weder einen Einfluß auf politische Gegenstände gestattete, noch ein Bildungsmittel in ihr fand, welches keiner Beschränkung bedürfe, so bekennt er ausdrücklich, daß, wenn er die Dichter mit ihren öffentlich vorgetragenen Rathschlägen u. dgl. dulden wollte, er auch die Folgen davon nicht mehr zu berechnen wisse [1]).

Das Nämliche bekennt wohl auch unser Verfasser (§. 35), jedoch in einem anderen Sinn. Er meint nämlich, daß unter den von ihm gegebenen Voraussetzungen das Theater die Veranlassung wird seyn können, den schlummernden Funken für ästhetische Schönheit zu wecken. — Ich will, ohne weiter auf eine solche Veranlassung einzugehen, den Widerspruch bloß berühren, in welchen er dadurch gerathen ist, daß er kurz vorher das ästhetische Gefühl zur Bedingung des moralischen gemacht hat, und hier wieder von Herzen spricht, die für moralische Schönheit glühen, ohne Wärme für die ästhetische, und auf das Können hinweisen, welches als eine Möglichkeit schon der Zweck einer positiven Staatsanstalt des Theaters seyn soll.

Und diese Möglichkeit, ohne Fundament, erhebt er alsogleich (§§. 35—38) zu einer höheren Erziehungs- und Bildungsanstalt, erhebt sie über alle vom Staate fest gegründeten, in sein Innerstes eingewurzelten Schul- und Kirchenanstalten, und verliert sich in ein Reich phantastischer Träume, die nie in Wirklichkeit treten können.

Denn ihm zufolge soll die Theateranstalt nicht nur die Stelle einer Sprachgesellschaft vertreten, die Sprache bilden, reinigen und bereichern, sondern auch moralische Pflichten lehren, und nebenbei die große Lehre verbreiten, daß alle Menschenkinder zu einander Brüder und Schwestern sind! — Lauter vortreffliche Dinge und Evangelien, im Fluge zu erhaschen?!

Die Theateranſtalt ſoll dem Menſchen, der im Zuſtande der Erſchöpfung und der Leerheit die feineren (!) Verſtandesarbeiten fortzuſetzen unfähig iſt, für das Gefühl des Schönen (!) einen Kreis eröffnen, jeder Kraft ſeiner Seele Nahrung geben, und Herz und Verſtand bilden, wenn ſie zu unterhalten Miene macht!

Die Bühne bildet demnach Verſtand und Herz, wenn auch der Menſch die feineren Arbeiten des Verſtandes nicht mehr fortzuſetzen fähig iſt! Wahrlich, eine Bildung des Verſtandes und Herzens ohne Thätigkeit des Verſtandes iſt in der That das Wunderbarſte, was man von einem Theater, von einer Schaubühne, vermittelſt Schauſpieler, erwarten und vollbracht ſehen könnte.

Die Kraft der dramatiſchen Darſtellungen, verſichert der Verfaſſer, iſt die Kraft der Religion ſelbſt; Religion und Geſetze erhalten ihre Verſtärkung durch die Bühne; Geſetze richten nur äußere Thaten und ſind wandelbar; die Poeſie richtet den leiſeſten Gedanken, iſt in ihren Ausſprüchen unwandelbar (?), Eins und Ewig, vor der Bühne fallen alle Larven, in ihr ſitzt die ewige Wahrheit zu Gericht!

Ich glaube nicht ungerecht zu ſeyn, wenn ich das Alles, obgleich nicht Alles vom Verfaſſer unmittelbar herrührt, für baren Unſinn erkläre. Zwiſchen der Kraft der dramatiſchen Vorſtellungen und der Kraft der Religion iſt eine himmelhohe Kluft befeſtigt. Die Pflicht zur Beobachtung der Geſetze und der Sittlichkeit hängt nicht ab von dem Prunke vorübergehender Schauſpiele, und es wäre in der That ſehr traurig mit einem Staate beſtellt, in welchem Religion und Geſetze ihre Verſtärkung von einer Schaubühne durch Hiſtrionen erhalten müßten.

Freilich reichen Geſetze nicht ſo weit, wie der dramatiſche Dichter; denn jene haben es zu thun mit der Wirklichkeit, dieſer mit der Möglichkeit. Aber nicht die Poeſie, als ſolche, richtet den inneren Gedanken, ſondern die Moral und Religion, und wenn die Poeſie den moraliſchen und religiöſen Charakter annimmt, ſo bearbeitet ſie dennoch nur ein Gebiet der Möglichkeit, das ſeine Verſtärkung erhält von der Moral und Religion. Wir wollen hier nicht darüber ſtreiten, ob die Poeſie der Moral ſich weder entgegenzuſtellen, noch unterzuordnen habe, oder

der Religion dienſtbar ſeyn müſſe; allein Niemand wird ſo thöricht ſeyn, zu behaupten, daß die Moral und die Religion der Poeſie dienſtbar ſey! Und das wäre thatſächlich, wenn die Religion ihre Stütze von der Poeſie erhielte. Mit Geſetzen hat aber die Poeſie ſich gar nicht zu befaſſen, und wenn die Geſetze nach der Bildungsſtufe des Volks wandelbar ſind und ſeyn müſſen, ſo iſt es die Poeſie, hauptſächlich die dramatiſche, um ſo mehr, und ihre Ausſprüche ſind nicht Eins und Ewig, ſondern hängen von dem Belieben ab, wie der Dichter den ſelbſtgeſchürzten Knoten der Vorſehung vor unſeren Augen abwickelt, wo aber Larven nicht fallen, Schminken nicht erblaſſen können, weil die ewige Wahrheit, die auf der Bühne zu Gericht ſitzt, ein dichteriſcher Popanz iſt, der ſelbſt der Larve und der Schminke, der Latten und Nägel, der Kerzen und Lampen bedarf, um ſichtbar dargeſtellt zu werden.

Immerhin kann der Dichter aus den Gräbern modernde Sünder hervorrufen, ſie werden auf der Bühne nicht ſtehen vor allem Volke am Pranger, ſie werden nicht zittern, und unſere Verwünſchungen hören, ſie werden nicht mit dem Zurufe verſchwinden: „Hütet euch vor unſerem Schickſal!“ Nein, wir werden Komödianten ſehen, welche Kleid und Sprache der hervorgerufenen Sünder anziehen und ſich aneignen, und ſich abmühen, darunter ſich ſo zu geberden, daß ſie mit einem Plaudite! ſcheiden und die Zuſchauer ihnen nachſagen können: „der oder die hat vortrefflich geſpielt.“

Und da faſelt man noch von einem furchtbaren (!) Gericht, vor welches der Dichter die nach ſeiner Weiſe geſtalteten Verbrecher gefordert hat; da ſoll Derjenige, in deſſen Verſtand die Moral keinen Zutritt findet, in deſſen Innerem die Religion keinem Glauben begegnet, ſich bloß einer Medea, einer Lady Macbeth gegenüber ſtellen, um alſogleich Moral und Religion zu gewinnen; da ſoll ſogar die Bühne durch ihre Hiſtrionen ſtrafen, was der weltlichen Gerichtsbarkeit ungeſtraft entſchlüpft, und zur Blüte treiben, was jene nicht ermuntert! — Wie bewirkt ſie ein ſolches Wunder?

Wenn die Worte des Auguſtus zum Cinna: „Laß uns Freunde ſeyn“ den allgemeinen Wunſch erzeugen, ſeinem Todfeinde die verſöhnende Hand zu reichen, ſo begreife ich wahrlich nicht, warum

wir ſo viele Spaltungen, Verbrechen und Gräuel in Frankreich, wo ſie am öfteſten gehört ſind, erlebt haben, und ſie auch in neuerer Zeit nicht einmal die Parteien vereinigen konnten; und wenn Jeder ſich freut, ein Menſch zu ſeyn, und über die Größe der Seele frohlockt bei Sickingen's Ausruf: „Gott wird ſorgen, meine Sache iſt Worthalten," ſo begreife ich wieder nicht, wie ſeitdem, und da die Bühne an Streichen des Edelmuths und an hochtrabenden Sentenzen es doch nicht hat fehlen laſſen, der Wortbruch ganz eigentlich an die Tagesordnung gekommen iſt!

Darum wird auch der Elende, der die Pflichten der Dankbarkeit gegen ſeine Aeltern vergeſſen hat, ſich nicht durch die hilfloſe Lage Lear's erweichen laſſen; ſein Gewiſſen wird nicht aus dem Schlafe erwachen, er wird vielmehr, wäre es nur möglich und dem Böſewicht alsdann wahrlich erwünſcht, die Poſaune des Weltgerichts überhören, wie der Verfaſſer der Preisſchrift ſich poetiſch-phantaſtiſch auszudrücken beliebt.

Was bisher von der Wirkung der Bühne erwartet iſt, betrifft wohl zunächſt die Tragödie und das Schauſpiel. Eine vielleicht noch ſtärkere Wirkung legt der Verfaſſer der Preisſchrift aber der Komödie, dem Spott und der Satyre bei, durch die hingeworfene Bemerkung: daß vor dem Schrecklichen die Feigheit ſich verkrieche, und gegen die Rührung der Aberwitz vergeblich ſeine Pfeile abſchieße. In dieſem Fall wäre denn auch die ganze lange pathetiſche Demonſtration ganz unnütz geweſen. Glücklicher glaubt er alſo mit den auf unſer Ehrenkleid geſtreuten Flocken des Lächerlichen zu ſeyn. Allein, warum dulden wir lieber von unſerem Freunde eine Sittenrüge, als Spott? Darum, weil wir ihm ohne Zweifel eine ähnliche Rüge entgegenſetzen können, der Spott aber eine Geringſchätzung zeigt, welche die Freundſchaft verletzt, und alſo den Gegenſtand unmittelbar trifft. Was thut aber die Bühne? Sie ſtraft und verſpottet unter fremdem Namen, ſie verfehlt daher ihren Zweck, wie der Freund ihn möglicher Weiſe doch erreichen kann; ſie verfehlt denſelben gerade darum, daß ſie nur auf den Sack ſchlägt, wenn ſie den Eſel meint, was nebenbei geſagt eine triviale Phraſe iſt; denn wer wird ſich in die gerade Linie der Anwendung

ſtellen? wer ſich für den Eſel halten? Iſt dieſes aber der Vorzug und der Einfluß des Spottes und der Satyre, daß ſie den Heuchler Tartuffe, den Geizigen Harpagon nennt, nun ſo ſpreche man doch auch nur ohne Bedenken der alten Komödie Athens das Todesurtheil, und rede nicht mehr von ihr, als einem Beſtandtheil der Volksfreiheit, als einem ſtreng perſönlichen Sittengericht, ſondern ſetze die mittlere und neue Komödie der Griechen höher hinauf und einen Kotzebue nicht unter den Ariſtophanes.

Da nun ſolchergeſtalt Tugend und Laſter, Weiſer und Thor, ſtets außerhalb der Wirklichkeit, der partikulären Erſcheinung, vorgeſtellt erſcheinen und erſcheinen müſſen, da ferner die Bühne ſelbſt den Sturm, der Schiff und Mannſchaft verſchlingt, erregt und beſchwichtigt, ſo ſehen wir auch nur eine Dichtung vor uns, durch die wir unmöglich auf eine Wirklichkeit vorbereitet werden können, weil die Erfahrung etwas Praktiſches iſt, das ſich nicht durch ein Vorſagen lernen läßt, wie ein Sittenſprüchlein, welches wohl auch ein Erfahrungsſatz iſt, gewöhnlich aber als Zugabe bei einer gemachten Erfahrung nachgeſendet wird.

Die Bühne macht uns daher auch nicht gerechter und nachſichtsvoller gegen Vergehen und Thorheiten der Menſchen; ſie hat dazu auch keinen Beruf. In ihren poetiſchen Gebilden iſt keine eigentliche Wahrheit; die dramatiſche Dichtkunſt wandelt die Möglichkeit zur Wahrſcheinlichkeit um, und ſtellt die Wahrheit an die Stelle der Wahrſcheinlichkeit. Wir erblicken nicht ſowohl die That des Verbrechens im Keime, im Wachsthum, im Vollbringen, ſondern wir bemerken nur, wie der Dichter Urſache und Wirkung im Verbrechen angelegt und ausgeführt hat, und wenn bei dieſer Entwicklung des Verbrechens Mitleid ſtatt Abſcheu und Verdammung entſteht, ſo tritt dieſes mit dem angegebenen Zweck der Bühne in offenen Widerſpruch, weil ſie durch Schrecken und Rührung vom Laſter, durch Spott und Satyre von Vergehen und Thorheiten abhalten will, und die beabſichtigte Beſſerung der Zuſchauer oder Zuhörer um ſo weniger erzielt werden kann, je größer die Nachſicht von der Bühne aus gegen Vergehen und Thorheiten iſt.

Man begreift nun auch unſchwer, was von der Verſicherung zu halten iſt, daß die Bühne beinahe der einzige Ort ſey, wo die Großen der Erde Wahrheit und Menſchen ohne Schminke ſehen, ohne jene Tartuffesſchminke, welche Gräber übertüncht und falſche Schilde aushängt. — Die Großen der Erde verſtehen ſich auf Wahrheit und Schminke millionenmal beſſer, als jeder dramatiſche Dichter; dieſe Unterſcheidungsgabe iſt ihr eigenſtes Element, und das hat der Verfaſſer der Preisſchrift wohl auch, nach ſeiner Stellung, gewußt. Allein gerade die Bühne bedarf der poetiſchen Schminke, wie der Schauſpieler der materiellen, und die vom Dichter auf die Theaterbühne geſtellten Perſonen gehören gewiß nicht einem Geſchlecht an, das gelebt hat oder leben wird. Was die Geſchichte leiſtet, kann die Dichtkunſt nicht erreichen, und wie unendlich ſchwer wird es ſchon jener, wenn ſie aus Thatſachen folgern will den Charakter nach ſeiner inneren Wahrheit und Wirklichkeit! Der dramatiſche Dichter macht ſich einen Tartuffe und Harpagon, wie einen Helden, und läßt die Handlungen derſelben aus Geſinnungen hervorgehen, die er ſich erdacht und in einen wirkenden Zuſammenhang gebracht hat. Die hiſtoriſche Wahrheit kümmert ihn wenig, wenn er die beſtmögliche Charakterzeichnung gefunden zu haben glaubt. Er opfert jene dieſer und ſtellt uns Perſonen ganz anders vor die Augen, als die kalt und ohne Theaterprunk richtende Weltgeſchichte.

Endlich will der Verfaſſer noch die Wirkung der Bühne auf den Verſtand darthun, um ſo ihren Einfluß auf Geſchmack und Sitten mittelbar zu beweiſen (§. 37). Jene Wirkung iſt jedoch nicht bewieſen, vielmehr ſind gleich mancherlei Fälle angeführt, in welcher Weiſe die Wirkung erfolgen könne? Wir erſehen nämlich, „daß die Abſtraktionen der Gelehrten, der Erwerb der Wiſſenſchaften von der Bühne aus unter das Volk verbreitet, Anſichten und Meinungen, Geſinnungen und Begriffe der Nation über Regenten und Regierungen beleuchtet und berichtigt, ja ſogar Induſtrie und Erfindungsgeiſt geweckt werden ſollen.“ Könnte dies wirklich geſchehen, dann wären freilich weder Schulen noch höhere Bildungsanſtalten nöthig, das Theater würde ſpielend ſie erſetzen, und Mancher, der im bürgerlichen

Lebenskreiſe vielleicht nie eine Erfindung gemacht hätte, würde die Veranlaſſung dazu ſich aus dem Theater holen. An einem anderen Orte behauptet zwar der Verfaſſer [2]), „der Menſch geht nicht in's Theater, um ſich für verwickelte Gegenſtände, die größtentheils für den Richterſtuhl der kalten Vernunft gehören, zu intereſſiren;“ allein an dieſem Orte mußte jene nüchterne Bemerkung einem Heere erträumter Möglichkeiten weichen, und die Bühne, welche nicht einmal den Geſchmack erzeugen kann, ſondern den vorhandenen nur in Anſpruch nimmt, ſogar berufen ſeyn, den Nationalgeiſt zu erzeugen! — Das vermag keine Bühne der Welt. Die Bühne kann nur ein Vorhandenes benutzen, in der Wirklichkeit aber nichts erſchaffen. Der Nationalgeiſt entſpringt aus Verfaſſung und Verhältniſſen des Staatskörpers, aus bereits vorhandenen Grundlagen, nicht aus Dichtungen und dramatiſchen Gemälden. Und wenn der Verfaſſer dennoch meint, „eine wahre Nationalbühne ließe ſich durch eine gemeinſame Verbindung der Regierung mit allen Dichtern und allen mimiſchen Künſtlern errichten,“ ſo müßte die Regierung zuvörderſt ihr innerſtes Weſen umkehren, oder wenigſtens neben der Nationalbühne eine Korrektionsanſtalt hinſtellen für alle jene Dichter und mimiſchen Künſtler, welche auf dem vorgeſchriebenen Wege nicht fortwandeln wollten oder könnten.

Darum kann nicht behauptet werden, daß die republikaniſche Nation der Griechen in ihrer guten Zeit ſo feſt zuſammengeknüpft ſey durch die Dichterwerke und die darin verhandelte Sache des Vaterlandes. Die Staatsverhältniſſe waren das Band, und wie dieſe geſtalteten ſich auch die Dichterwerke. Entging doch Aeſchylus kaum einem Todesurtheil, weil er dagegen gefehlt haben ſollte [3]), und wie verſchieden von ihm erſcheinen ſchon ſeine Nachfolger! Von der allgemeinen Humanität, die in jedem Dichterwerke ſich ausſpricht, kann auch geſchwiegen werden, denn wer wird beiſpielsweiſe in den „Wolken“ und in den „Fröſchen“ des Ariſtophanes, in der bitteren Verſpottung des Sokrates und Euripides die gerühmte Humanität finden? Und was bewog denn auch den Ariſtophanes, die alte Komödie aufzugeben und der mittleren ſich zuzuwenden? Waren es nicht die veränderten Staatsverhältniſſe,

die ſich von der dramatiſchen Poeſie nicht regeln laſſen, vielmehr über dieſe herrſchen und gebieten?!

Vergebens ſuchen wir daher in der vorliegenden Preisſchrift eine genügende Aufklärung darüber, wie ſich der Geſchmack zu den Sitten, und wie ſich das Theater zu Beiden verhalte? (§. 38). Wir erblicken auch in der Theateranſtalt kein höheres Erziehungs- und Bildungs-Inſtitut; wir wiſſen aber, daß der Verfaſſer vor der ausgeſchriebenen Preisfrage eine dergleichen Anſtalt ebenfalls nicht vom Theater erwartet, vielmehr mit deutlichen Worten erklärt hat *):

„Diejenigen, welche von der Bühne eine Schule der Sitten, eine Bildungsanſtalt überhaupt verlangen, gehen zu weit. Die Bühne kann und ſoll anderen Anſtalten nicht vorgreifen, ihnen nur nicht entgegen ſeyn durch Beförderung unreiner Sitten und Verbreitung unrichtiger Begriffe.“

Dieſe der wahren Beſchaffenheit einer guten Bühne entſprechende und ſelbſt vom Staate anerkannte Anſicht ſteht nun zwar mit dem Inhalt der Preisſchrift im geraden Widerſpruch, allein die bisherige Erörterung dient ihr zur feſten Unterlage, und der Widerſpruch kommt auf Rechnung der Inkonſequenz des Verfaſſers.

Kehren wir indeß auch mit ihm (§. 39) zu der Bühne zurück als einem bloß anſtändigen Erholungsmittel, ſo können wir doch immer nicht ihm die Folgen zugeſtehen, die er daran zu knüpfen berechtigt zu ſeyn glaubt.

Wo Erholung der Zweck iſt, werden Vater und Mutter nicht daran denken, Liebe und Ausdauer für Erziehung und Familiengeſchäfte zu ſammeln, denn das hieße, dem Drucke häuslicher Sorgen entfliehen, um die Veranlaſſung dazu anderswo wieder aufzuſuchen; — Sohn und Tochter werden die ihnen gebührenden Pflichten nicht ſpielend lernen, denn das wäre ein Erziehungsmittel im Wege der Erholung, und man dürfte die Kinder nur in's Theater ſchicken, um mühelos ihnen das anzueignen, was den Erzieher oder die Aeltern ſo viele Mühe koſtet; — der ernſte Krieger wird dort nicht Heroen, der Weiſe nicht ſein Lächeln finden, denn im Theater belebt nicht ihre Phantaſie des Dichters Bilder, ſondern es erſcheinen dieſe, die Heroen und

Weiſen, verkörpert in den Geſtalten und Geſichtern der Schauſpieler, meiſtens als verkrüppelte Individualitäten im Vergleich zu den Originalen, deren Bekleidung ſie tragen.

Wer hat es jemals erlebt, wer wird es erleben, daß Alle vereinigt, im Theater nur Eine Familie bildend, brüderlich die Wonne der Leiden und Freuden unter ſich theilen, daß alle Schranken des Unterſchieds fallen, Rang, Titel, Ordensbänder unſichtbar werden, und Alle, Alle an dem großen himmliſchen Freudengedanken ſich laben, *ein Menſch zu ſeyn!* Hat nicht Timokles vor länger als anderthalb tauſend Jahren die Wirkung des Theaters auf gleiche Weiſe geſchildert [5]), und verſichert, „daß man Uebel leichter ertrage, wenn man ſie an Anderen ſehe," wie zum Beiſpiel der Bettler die Armuth beim Erblicken anderer Armen oder der Bettelgenoſſen, und hat er nicht dadurch dem Staate zu ſeiner Zeit ein gutes Mittel an die Hand gegeben zur Beſchwichtigung der Armen und der Bettler? — Verhält es ſich anders mit der Theateranſtalt unſeres Verfaſſers?

Freilich muß jede Urſache ihre Wirkung haben; da aber das Theater weder Urſache des Geſchmacks noch der Sitten iſt, ſo läßt ſich auch die angegebene Wirkung nicht heraus folgern. Jeder Staat ſorgt ohnehin dafür, daß auf dem Theater nichts erſcheine, was den Sitten entgegen ſey, und ſelbſt in England iſt dieſerhalb eine Aufſichtsbehörde thätig. Iſt der Staat hier weniger ſtreng, als in anderen Fällen, ſo traut er der Wirkung des Theaters entweder nicht viel zu, oder es iſt ſeiner Aufmerkſamkeit entſchlüpft, und dieſem Umſtande würde auch jede andere Kommiſſion unterworfen ſeyn, *zumal oft genug die Wirkung auf der Bühne eine ganz andere iſt, als die berechnete und erwartete.*

Es kann demnach nicht davon geredet werden, daß die Theater guten Geſchmack und gute Sitten *verbreiten*, denn ihre jedesmalige Beſchaffenheit zeigt nur von der jedesmaligen Beſchaffenheit des Geſchmacks und der Sitten in der Nation, welche durch die vom Staate angeordneten oder in demſelben beſtehenden Bildungsmittel zuvor feſtgeſtellt ſeyn müſſen, bis ſie auf der Bühne dargeſtellt werden können. Außerdem iſt das Theater durchaus abhängig vom Stande der drama-

tischen Poesie, und auch diese wird mehr als jede andere Kunst, sogar mehr als jede andere Dichtungsart, von den Verhältnissen des Staats und der durch sie begründeten Kultur in Geschmack und Sitten der Nation bedingt. Wenn der Dichter aber nur scheinbar sich zu seinen Zuhörern herablassen und in der That sie zu sich hinaufziehen soll [6]), so kann dies auch nur geschehen, indem er sich dem Bestehenden nähert und dem besseren Geschmack nachfolgt. Ist die Nation nicht fähig, Meisterwerke in sich aufzunehmen, so verschmäht sie auch ihre Aufführung. Darum müssen überhaupt erst Dichterwerke vorhanden, gelesen, empfunden, oder die Dichter liebgewonnen seyn, bevor der Wunsch sich kund gibt, solche auf der Bühne zu sehen. Benutzt eine Direktion diesen Umstand, dann ist ein Beitrag zum guten Geschmack allerdings wohl zu erwarten, aber nicht von der Bühne unmittelbar, weil auch die besten Schauspieler keinen bleibenden Eindruck hervorbringen, sondern mittelbar dadurch, daß die Bühne Veranlassung für eine Mehrzahl wird, sich mit vorhandenen Meisterwerken näher bekannt und vertraut zu machen, die Schönheiten derselben zu erkennen, mit einem mehr gebildeten Geschmack in's Theater zu treten, für die Anhörung ähnlicher Werke fähiger und geneigter zu seyn, und dergestalt die Bühnenverwaltung gleichsam zu nöthigen, dem dieserhalb sich kundgebenden Impulse zu folgen.

Dies ist Alles, was im minderen oder höheren Grade einem Theater nach seiner Stellung gegen die Nation zugestanden werden kann, und worauf der Verfasser der besprochenen Preisschrift am Schlusse derselben zurückzukommen ebenfalls genöthigt ist. „Beizutragen," sagt er, „zum guten Geschmack und den Sitten, sey die Bestimmung des Theaters; man muß vom Theater nicht mehr verlangen und erwarten, als es seiner Natur nach leisten kann; man muß von einem Lorbeerbaum keine Ananas pflücken wollen."

Sehr wahr! und damit hat er sein gesammtes Prachtgebäude in ein Kartenhaus umgewandelt und statt der Ananasfrucht dürre Lorbeerblätter dargeboten! — —

Ich muß hier noch eines Aufsatzes des ehemaligen preußischen Hofraths Fischer gedenken, betitelt: „die heilige Komödie" [7]),

welcher zum Zweck hatte, das Theater zu seiner alten Würde zurückzuführen und es zu einem religiösen Kunsttempel zu erheben.

Das wäre freilich die höchstmögliche Verbesserung einer Anstalt, der ich im Vorstehenden sehr geringen Nutzen und fast gar keine Würde eingeräumt habe. Die am Schlusse jenes Aufsatzes empfohlene ernste Beachtung und redliche Prüfung dünkt mir daher hier an der rechten Stelle zu seyn, und ich beginne sie, indem ich die Grundzüge des Vorschlages vorausschicke. Es besteht nämlich der Vorschlag selbst darin: „Für die sogenannte heilige Zeit, von Aschermittwoch bis Ostern, auf den deutschen Theatern das heilige Schauspiel einzuführen, und zur Aufführung sich folgender Mittel zu bedienen."

1. „Jede Direktion eines Theaters sorge im Laufe eines Jahres für eine große Tragödie, oder Schauspiel, oder Oper, deren Gegenstand allein aus der heiligen Geschichte (biblischen und kirchlichen) genommen ist."

2. „Das solchergestalt gearbeitete und mit der größten Sorgfalt ausgewählte Stück sey, neben der Hauptrichtung auf die Beförderung der Andacht und frommen Erhebung, zugleich ein Meisterstück der Kunst und Poesie."

3. „Es werde von dem gesammten scenischen Personale mit allem Aufwande wahrer Kunst und mit der möglichsten Würde gegeben."

4. „Es werde durch die ganze Fastenzeit, die Charwoche eingeschlossen, wöchentlich dreimal, und zwar nur allein aufgeführt, indem jede andere dramatische Vorstellung unbedingt verbannt bleibt." — —

Der Verfasser verbreitet sich nun über die einzelnen Punkte. Er ist der Meinung, daß nichts rührender und erhebender sey, als der Tod eines Märtyrers, aus dessen Blute alle Blumen des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung aufsprießen; er erinnert an Athalia, an Joseph, an Moses u. A., um ahnen zu lassen, wie innig sich die Gefühle der Andacht mit der Idee und den Genüssen der Poesie und Kunst verbinden können; er verlangt, indem aller falscher Pathos, anmaßliche Affektationen und leerer Schauprunk verschmäht wird, inneren Werth des

vorzuſtellenden Stücks, reichen Lohn für den Dichter, ſtrenge Gerechtigkeit ohne Kabalen und Nebenrückſichten in der Beſetzung der Hauptrollen von den Schauſpielern durch Stimmenmehrheit, Fleiß im Einſtudiren, gänzliche Verbannung des Souffleurs, durchaus keine Zeichen des Beifalls oder Mißfallens von den Zuſchauern, und im Fall eines gänzlichen Mißgriffs (?) in der Wahl des Stücks ſchnell die Unterſchiebung eines beliebten älteren oder neueren, welche Veränderung aber nicht mehr als einmal erlaubt ſeyn ſoll.

Aus der Beobachtung dieſer Vorſchriften oder Erforderniſſe würde angeblich hervorgehen, daß dergleichen geiſtliche Schauſpiele die Kenntniß und Achtung der Religionsgeſchichte verbreiten und wahrhaft religiöſe Gefühle und Geſinnungen wecken und unterhalten, wir zum Gewinn der Kunſt Meiſterſtücke der dramatiſchen Poeſie und vollkommene Darſtellung empfangen, wozu den Schauſpielern ein ganzes Jahr zur Vorbereitung bliebe, daß ferner der Geſchmack von den Frivolitäten und Kleinigkeiten gereinigt und gehoben, die Theater durch Einführung der erhabenſten Gegenſtände geheiligt, ſie nach dem Muſter der Alten zu religiöſen Kunſttempeln gebildet, und von ihnen, wenigſtens für eine gewiſſe Zeit, der unglückliche Umſtand entfernt wird, daß ſie täglich geöffnet ſind. —

Dieſer Vorſchlag blieb zwar, was er war, wurde indeß doch in mehren öffentlichen Blättern gelobt und geprieſen *). Ich aber trage kein Bedenken, zu geſtehen, daß er mehr ein Erguß des guten wohlwollenden Herzens, als ein Ergebniß tiefer Einſicht in die theatraliſchen Verhältniſſe und Eigenthümlichkeiten zu ſeyn ſcheint. Auch beruht er auf der ganz irrigen Vorausſetzung, daß die Bühne der Alten ein religiöſer Kunſttempel geweſen iſt. Das war ſie jedoch ſo wenig, wie ein Inſtitut zur Volkserziehung. Man kann ſie zwar als eine Zugabe der Götterfeſte betrachten, ihr aber nicht den Zweck von dieſen zuſchreiben. So mag auch die vom Verfaſſer noch erwähnte Comedia sacra auf ſich beruhen, wie die geiſtlichen Tragödien der Franzoſen; denn wollte man ſelbſt dieſe in den Kreis der Unterſuchung ziehen, ſo würden ſie dennoch kein günſtiges Reſultat für die Heiligkeit der Bühne geben. Alles, was aus ihnen, als aus einem angezogenen Beiſpiele, zu folgern

wäre, iſt: „daß ſchon geiſtliche Stücke auf einer profanen Bühne erſchienen ſind.“

Es bleibt aber eine ganz andere Frage: „welchen Eindruck dergleichen Vorſtellungen in dem religiöſen Gefühl der Zuſchauer oder nur in ihrer Meinung über die Beſchaffenheit der Schaubühne und der Schauſpieler hervorgebracht haben? Warum verfehlten denn die geiſtlichen Komödien ſelbſt in Kirchen und Klöſtern ſo ganz ihren Zweck? Sie waren doch der Bildung damaliger Zeit entſprechend und wurden auch nicht von Hiſtrionen aufgeführt!

Allerdings enthält die bibliſche und kirchliche Geſchichte einen Reichthum großer Charaktere und Handlungen, allein durch die bloß dramatiſche Bearbeitung derſelben wird man weder eine größere Kenntniß und Achtung der Religionsgeſchichte verbreiten, noch tiefere religiöſe Geſinnungen wecken. Dazu iſt die Schaubühne der Ort nicht. Was der Poeſie im Allgemeinen zugeſtanden werden kann, vermag die dramatiſche insbeſondere nicht zu leiſten. Die Schaubühne hat ihre eigenen Regeln, und dieſen müßte der dramatiſche Dichter ſich doch fügen, um ſo mehr, wenn er dabei ſeinen Zweck: „auf vermehrte Andacht und fromme Erhebung einzuwirken,“ erreichen wollte oder könnte. Denn die ſeinem Meiſterwerke unterlegte nothwendige Bedingung iſt ja das Gefallen, und darum ſchon muß es bühnengerecht ſeyn. Um dahin zu gelangen, wird Manches ſich anders geſtalten müſſen, als es in der Wirklichkeit war, die Handlungen werden je nach der Anſchauungsweiſe des Dichters andere Motive erhalten, und die hiſtoriſche Wahrheit, die edle rührende Einfachheit der That wird verbrämt und geſchnörkelt erſcheinen. Wer die Religionsgeſchichte kennt, wird allenfalls ſich an der Fiktion ergötzen, wer ſie nicht kennt, wird die Fiktion für Wahrheit halten und in Irrthum gerathen. Und welche wunderliche Widerſprüche müßten nicht entſtehen, wenn wir Perſonen aus dem Judenthum in den neuen religiöſen, d. i. chriſtlichen Kunſttempel einführen, und was kann unſere, die chriſtliche Religion in ihrer Wirkung auf uns gewinnen? Man denke nur an Werner's „Mutter der Makkabäer,“ welche mit ihren Kindern den Märtyrertod leidet, weil ſie eine im moſaiſchen Geſetze verbotene Speiſe nicht eſſen wollten!

Wie würde hier wohl die Nutzanwendung, das „historia docet“ lauten? Und verhält ſich nicht etwa das Judenthum zum Heidenthum, wie das Chriſtenthum zum Judenthum?

Wie und wo ſoll nun Andacht und fromme Erhebung bewirkt werden? Wird man vergeſſen, daß man im Schauſpielhauſe iſt und daß daſelbſt zur Schau geſpielt wird? Und wer ſind denn die Darſteller des Heiligen, Erhabenen und Ehrwürdigen? — Es ſind die alten, der Verſammlung wohlbekannten Komödianten im Gewande der Märtyrer und Heiligen, die in der heiligen Zeit ein heiliges Geſicht machen und mit ihrem bisherigen Beruf und ihrer bisherigen Lebensweiſe in argem Widerſpruche ſtehen. Solche Hiſtrionen ſollten geeignet ſeyn, einen Märtyrer, einen Apoſtel u. ſ. w. vorzuſtellen, ohne ihn klein und lächerlich zu machen? — Eben darum, weil jene Männer mit der ſittlich reinen chriſtlichen Religion zu innig verbunden ſind, können ſie ohne Herabwürdigung auf einer Bühne nicht erſcheinen, und die Kirche verliert an Theilnahme, Würde und Verehrung in dem nämlichen Grade, als das Kirchliche zur ſchauſpieleriſchen Darſtellung verwendet wird.

Auch wird es einem dramatiſchen Dichter in dem ihm durch die Bühne gezogenen beſchränkten Kreiſe ſchwerlich gelingen, das Heilige auch nur erträglich zu geſtalten. Wir werden alſo auch keine Meiſterwerke empfangen, und empfingen wir ſie, ſo würden ſie in der Darſtellung zur Parodie werden, um ſo gewiſſer ſchon darum, wenn den Schauſpielern ein ganzes Jahr zur vorbereitenden Aufführung geſtattet wäre. Da ſie es nicht mit ihrem Inneren, ſondern mit der äußeren Schaulegung zu thun haben, ſo verliert in ihren Augen das Edle und Heilige immer mehr an Werth, je länger die Vorbereitung zur Darſtellung und je häufiger die Darſtellung iſt. Und wenn alle Schauſpieler der Welt gegen dieſe Behauptung feierlichſt proteſtiren möchten, ſo bleibt ſie doch wahr, wie Jeder augenſcheinlich davon ſich überzeugen kann, der bei einer oft erfolgten Wiederholung eines Stücks in den Couliſſen zu ſtehen Luſt und Gelegenheit hat.

Wie richtig iſt doch die Bemerkung, daß dem Schauſpieler gar nichts daran liegt, durch längere Zeit in Einem Charakter zu leben;

er will Abwechſelung, weil er in der Abwechſelung lebt, und der Vorhang nur deshalb für ihn fällt, um wieder aufgerollt zu werden.

Es iſt leicht zu erachten, was im Wörterbuch der Schauſpieler heißt: „ein Stück mit allem Aufwande wahrer Kunſt und mit aller Würde zu geben.“ Die erſte Vorſtellung iſt immer die ernſthafteſte, weil der Erfolg ungewiß iſt. Findet ſie aber Beifall, ſo verſchwindet alſogleich die Würde und im höheren Grade bei jeder folgenden Vorſtellung, und was man da Kunſt nennt, wird zum willenloſen Mechanismus. Alsdann kommt es freilich nicht mehr auf den Souffleur an, aber ohne Souffleur eine Vorſtellung, und noch dazu eine heilige zu geben, möchte einer möglichen Unterbrechung wegen um ſo bedenklicher ſeyn, da hier ein paſſendes Extemporiren, zur Deckung, kaum möglich ſcheint.

Die Beſetzung der Rollen aber dürfte denn doch wohl dem Bühnendirektor zuſtehen, der die Kräfte ſeines Perſonals am beſten kennt; denn eine Stimmenſammlung der Schauſpieler verbürgt weder ſtrenge Gerechtigkeit, noch verſchließt ſie der Kabale den Weg, wie das allbekannt iſt.

Sehr ſeltſam wird jedem Sachkenner der Umſtand dünken, daß der Zuſchauer weder Beifall noch Mißfallen kundgeben, und dennoch im Fall eines gänzlichen Mißgriffs in der Wahl des Stücks ſchnell ein anderes beliebtes älteres oder neues Stück vorzuſchieben, dieſe Veränderung jedoch nicht mehr als einmal erlaubt ſeyn ſoll.

Der Schauſpieler hat für den Werth ſeiner Leiſtung keinen anderen Maßſtab, als den Beifall. Fällt dieſer weg, ſo fehlt ihm der Anreiz, und er wird laut geſtehen, „er wiſſe nicht, warum er ſpiele.“ Ohne Beifallszeichen hat aber auch der Bühnendirektor keine Gewißheit, ob die erſte Vorſtellung des Meiſterwerks gefallen habe. Er wird es alſo darauf ankommen laſſen müſſen, ob die zweite beſucht ſey oder nicht? und da unbeſchadet des Werths des Stückes äußere Umſtände einen zahlreichen Beſuch verhindern können, ſo wird ſeine Ungewißheit fortdauern; denn wo kein öffentlicher Beifall iſt und die ganze Verſammlung ſchweigt, genügt ihm die Stimme eines Journaliſten, oder einiger befragter Zuſchauer, wahrlich nicht.

Die hier in Vorschlag gebrachte oder als Bedingung gesetzte Unterlassung aller Zeichen des Beifalls und des Mißfallens ist offenbar von dem Besuch der Kirchen abgezogen; allein zwischen Bühne und Kirche besteht ein so gewaltiger Abstand, daß es fast unbegreiflich ist, wenn man die Regeln für diese auf jene übertragen will. Ist denn der Erwerb der Einsicht so gar schwer, daß in der Kirche eine sittlich religiöse Wahrheit vorgetragen und durch überzeugende Gründe in's Herz geprägt, auf der Bühne dagegen nur äußerlich Etwas vorgestellt und nachgeahmt wird, welches allein auf eine Sinnentäuschung Bezug hat!

Bei der Auswahl der Stücke ist zwar die größte Sorgfalt empfohlen, dennoch aber die Möglichkeit eines gänzlichen Mißgriffs zugestanden. Da nun kein Zeichen des Mißfallens Statt finden soll, so ist der geschehene Mißgriff nicht anders zu erkennen, als wenn das Haus bei einer Vorstellung ganz leer bleibt, in so fern nämlich diese wiederholt wird.

Alsdann aber soll sogleich ein anderes Stück untergeschoben werden, doch nicht mehr als einmal.

Sogleich wird das aus dem eben angegebenen Grunde nicht geschehen können; um es aber doch zu thun, ist zuvörderst die Frage zu beantworten: „wie viele große, neue, vortreffliche Stücke eine Bühnenverwaltung für die Fastenzeit vorräthig haben soll?" Der Vorschlag spricht von einem einzigen, zu dessen Aufführung den Schauspielern eine Jahresfrist zum Einüben gestattet ist. Wenn nun aber gleich zu Anfang, beim ersten Versuch, der Mißgriff gemacht wird, wo kommt das ältere beliebte oder ein neueres her? Letzteres müßte doch auch vorräthig, eingelernt und ausgestattet seyn. Gefällt indeß das erste, so geht Zeit und Aufwand beim zweiten verloren; mißfällt aber das erste und, was sehr möglich ist, auch das neu eingeschobene, was geschieht alsdann? — Ein drittes darf nicht gegeben werden. Man wird also die Bühne schließen, oder die Schauspieler wieder in gewöhnlicher Weise beschäftigen müssen.

Nebenbei will ich noch an die Gefahr erinnern, in welcher hier stets die Theaterkasse schwebt. Dieser Umstand ist keineswegs zu beseitigen; denn der Verfasser hat keine veränderte Bühneneinrichtung

zur Grundlage seines Vorschlags genommen, sondern ganz einfach und unbeschränkt von dessen Ausführung auch die Erreichung seines Zweckes abgeleitet.

Durch eine, hoch gerechnet, achtzehn- bis zwanzigmal in der Fastenzeit wiederholte Vorstellung eines heiligen Gegenstandes, wäre sie auch noch so vollkommen, wird weder ein Maßstab für alle übrigen theatralischen Vorstellungen gegeben und die Bühne geheiligt, noch der Geschmack für Frivolitäten und Kleinigkeiten gereinigt und gehoben werden. Immer und immer müssen wir auf den Satz zurückkommen, daß das Heilige würdig nur von würdigen Personen dargestellt werden könne, und die Schaubühne kein Ort für Wahrheit, Ueberzeugung und Glauben sey, sondern für Gaukelei und Täuschung, auch in aller Vollendung anders nicht gedacht werden kann, ohne mit der Kirche sich zu verschmelzen. Dies aber wird und muß jede Staatsverwaltung schon aus der ihr inwohnenden Ueberzeugung verhindern, „daß die Erfordernisse, welche die Kirche dem Heiligen beilegt, über das sinnliche Leben hinausreichen, und ein Heiliger, ein Märtyrer, in seiner Glorie wohl gedacht und geschildert, aber nicht von einer andern Person, am wenigsten von einem Schauspieler nachahmend vorzustellen ist.“ Hierin lag schon der Keim zur Ausartung der geistlichen Schauspiele früherer Zeit; wie ließe sich ein Gutes jetzt durch Personen erwirken, die zu schauspielerischen Darstellungen förmlich sich verdungen haben und nach beendigter heiliger Zeit wieder zu ihren alten eingewöhnten Rollen zurückkehren!

Was haben denn alle jene biblischen Schaustücke und Melodramen: „Saul“ und „Simson,“ „Moses“ und „Abraham,“ „Joseph“ und „Salmonäa,“ durch ihre zahlreichen Vorstellungen genützt; wer ging der Sache, nicht des scenischen Apparats wegen, in's Theater; wer hat seine Kenntniß der biblischen Geschichte bereichert, wer seinen Geschmack von Frivolitäten gereinigt; wer eine religiöse Gesinnung davongetragen? — Alle diese Stücke haben gefallen, einige über alle Maßen, und dennoch fanden die ihnen nachgefolgten Hunde-, Bären-, Wölfe- und Affenkomödien den nämlichen, wenn nicht größeren Beifall.

Ob nun gerade darin das größte Verderben der heutigen Bühne liege, daß sie täglich geöffnet ist, wird nicht leicht Jemand behaupten, der ihre wahre Beschaffenheit kennt. Wie sie in der Wirklichkeit dasteht, ist es ganz gleichgültig, ob einem Arbeitstage immer ein Ruhetag folgt oder nicht; wäre sie aber gereinigt, könnte sie dem im Vorschlage aufgestellten Ideal entsprechen und ein religiöser Kunsttempel seyn, dann müßte man doch wünschen, daß sie gar nie geschlossen würde.

Ich verhehle indeß nicht, daß der Ausdruck: „ein religiöser Kunsttempel" höchst unpassend und unschicklich erscheint, in so fern von einer Bühne die Rede ist. Wenn, wie Schlegel und Andere behaupten, wohlwollende Religiosen längst gewünscht haben, Religion und Poesie in eine würdige Verbindung zu setzen, so mögen sie Recht haben; allein wenn die Poesie dramatisch seyn und das Dichterwerk dargestellt werden soll auf der Bühne von professionirten Schauspielern, so muß die Religion zurücktreten, da weder der Ort noch die Personen für sie geeignet sind. Wohl hat sich auch die Kunst, namentlich die bildende, mit großem Erfolge der religiösen Gegenstände bemächtigt und in der heiligen Geschichte die würdigsten, erhabensten und ansprechendsten Urbilder ihrer schönsten Gestaltungen gefunden; indeß hat hier die Kunst selbstständige Werke geschaffen, mit welchen die Schauspielerei nicht zu vergleichen ist, weil sie nichts schafft, an die Persönlichkeit des Darstellers gebunden bleibt und ein wahrhaft erhabenes Dichterwerk, das nach Bühnengesetzen nicht zugeschnitten ist oder in der Art nicht eingerichtet werden kann, darzustellen keineswegs fähig ist.

Aus den angeführten Gründen ist das Theater durchaus zu weltlich und unwürdig, um heilige Gegenstände in seinen Kreis aufzunehmen, und darum muß es mit Recht an gewissen festlichen und heiligen Tagen und Zeiten schweigen und seine Thore schließen. Es dient im Ganzen nur sinnlichen Zwecken; es theilt weder den Charakter der anderen Künste, noch haben wir Götterfeste, wie die Alten, zu deren Dekorirung es zu verwenden wäre; wir bedürfen endlich des Theaters nicht, wie die Griechen, um dichterische Werke

kennen zu lernen, wir können sie ungestört lesen, studieren und sie in unserer Phantasie wohl besser aufführen, als sie mit allem scenischen Apparat uns vorgeführt werden. Um so weniger sind wir genöthigt, religiöse Einsicht und Belehrung aus dem Theater zu holen!

Höchst wahrscheinlich kam Fischer auf den Vorschlag einer heiligen Komödie durch Dräseke's Rede oder Abhandlung: „über die Darstellung des Heiligen auf der Bühne" [9]), wie dieser auf seinen Gegenstand durch Schiller's Maria Stuart, und überhaupt durch die Ansichten damaliger Zeit. Ob das Heilige auf der Bühne darstellbar sey, ist offenbar eine Vorfrage, deren Beantwortung dem Vorschlage zur Darstellung des Heiligen selbst vorhergehen müßte. Fischer hat nur im Allgemeinen davon gesprochen, und Dräseke sich darauf bezogen, daß bei den Alten Religion und Spiele sich berührten und verschwisterten, in Deutschland die Fastenzeit zu den dramatischen Spielen Veranlassung gegeben habe, lange Zeit nur geistliche Stücke gespielt wurden, — und man auch Gegenstände, die eigentlich der Kirche angehörten, für die Bühne bearbeitete. Hiernächst vertheidigt er die sittliche Wirkung der dramatischen Darstellung als Kunst, und erklärt zu diesem Behuf das Heilige in doppelter Beziehung. In die erste setzt er das gesammte höhere Menschenleben, Liebe, Heldenmuth, Treue, Selbstverläugnung, Frömmigkeit u. s. w.; in die zweite theils Gott selbst, theils das ihm Geweihte, Oerter, Personen, Gebräuche, Opfer, Handlungen, bei welchen er gegenwärtig gedacht wird. Da es aber hier lediglich auf die Gegenstände in der zweiten Bedeutung ankommt, so unterscheidet er:

1) die Religion als ein Gegebenes, durch geheimnißvolle Erscheinungen Verkündetes, übernatürlich Beglaubigtes, von Gott Ausgehendes, mit ihm Verbundenes; z. B. die Gesetzgebung auf Sinai, die Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt, — Scenen, welche moralisch zu groß für die Bühne sind, und

2) die Religion, als einen Theil des Menschenwesens, als eine ehrwürdige Anstalt; z. B. Paulus für den Glauben wirkend, Johannes im Gefängniß u. s. w., welche der Bühne nicht entgegen sind, dramatisch bearbeitet und scenisch dargestellt werden können, weil

das Heilige hohes Intereſſe an ſich habe, darſtellbar ſey, in Geſtalten, Handlungen und Bildern erſcheine und ſogar idealiſch (?!) ſchön dargeſtellt werden könne.

Ich glaube auch hierauf bereits zur Genüge geantwortet zu haben; indeß iſt es mehr als ſeltſam, nicht ſowohl, daß in der bemerkten Abhandlung das Schauſpiel anderen Künſten gleich-, oder vielmehr vorangeſtellt iſt, ſondern daß der Verfaſſer, ein proteſtantiſcher Geiſtlicher, von ſeiner kirchlichen Würde herabſteigt und der Bühne ein Gleiches oder auch Größeres zutraut und einräumt, als die Kirche gewährt und gewähren kann. Mir iſt dies ſeit dem Erſcheinen ſeiner Abhandlung (1815) unbegreiflich geweſen und geblieben! Ginge die mimiſche Kunſt wirklich jeder anderen vor, ſo müßte auch die gegebene doppelte Bedeutung und Beziehung des Heiligen fortfallen, und der Schauſpieler eben ſo gut eine Geſetzgebung auf Sinai, eine Kreuzigung und Auferſtehung, und noch wirkſamer vorſtellen können, als der Maler und Bildner [9]). Wenn aber auf der Bühne auch nur kirchliche, heilige Handlungen und Gebräuche zur Schau gegeben werden, ſo iſt das eine nichtswürdige Nachäfferei, bei der Kirche und Religion jegliche Würde einbüßen; denn was dieſer angehört, darf ſo wenig auf der Bühne als im Wirthshauſe erſcheinen und entheiligt werden.

In den ungemeſſenen, an das Theater geſtellten Forderungen, und in dem ungeheuren, demſelben zugeſchriebenen Einfluß liegt auch ein ungeheurer Nachtheil für die öffentliche Sittlichkeit. Abgerechnet, daß mit jenen Forderungen und Erwartungen von der Bühne die Anſprüche der Schauſpieler fortwährend geſteigert, und ſie ſelbſt ihrem eigentlichen Standpunkt immer weiter entrückt werden, verbreitet ſich auch eine Gleichgültigkeit gegen die wirklich beſtehenden Staatsanſtalten zur Beförderung der Sittlichkeit und religiöſen Geſinnung. Wenn die Bühne der Ort ſeyn ſoll, wo Moral und Religion gelehrt und gelernt wird, ſo müſſen Schule und Kirche bald verödet ſtehen, und ſie würden es bereits ſeyn, wenn jenem unſinnigen Streben, der Bühne alle möglichen Vorzüge anzudichten, nicht Schranken geſetzt wären. Wohl liegt in ſolchem Streben ein ſchleichendes Gift, welches, wie Schlegel in einer anderen Richtung bemerkte [10]), die Ehrerbietung vor Dem

untergräbt, was dem Menſchen ehrwürdig und heilig ſeyn ſoll. (Vergl. Abhandl. X am Schluſſe.)

Als Riccoboni, ſelbſt ein Schauſpieler, bei der vorgeſchlagenen Reformation des Theaters [11]) ſich nicht anders zu helfen wußte, als durch den Wunſch: „man möchte die Jugend ſo erziehen, daß ſie das Theater nicht beſuche," erklärte man ſpäter ihn für einen Kapuziner [12]); in welche Klaſſe aber ſollte man wohl die Leute vom anderen Endpunkt ſetzen, die aus der Bühne eine Schule des Geſchmacks und der guten Sitten, ein polytechniſches Inſtitut, einen religiöſen Kunſttempel, eine Anſtalt zur Verſtärkung der weltlichen Geſetze und der Religion, ein furchtbares Gewiſſensgericht machen wollen? —

Gebet der Bühne, was der Bühne iſt, und entzieht der Schule und der Kirche nicht, was ihnen gebührt! Die beſte und wohlthätigſte Reformation der Bühne wird von dem Augenblick an beginnen, wenn man ſie als eine anſtändige Unterhaltungs- und Erholungsanſtalt feſtſtellt und dadurch unabänderlich von Schule und Kirche abtrennt.

Anmerkungen.

[1]) Plato de legib. Lib. VII. T. II. p. 817. Edit. Stephani; de republ. Lib. II. p. 377; Ib. Lib. III. (T. II.), p. 395.

[2]) Koller Joſ., Aphorismen für Schauſpieler und Freunde der dramatiſchen Kunſt. Regensburg, 1804. 8. §. 78.

[3]) Man machte dem Aeſchylus den Vorwurf, die Eleuſiniſchen Geheimniſſe auf der Bühne bloßgeſtellt zu haben, und die Richter begnadigten ihn nur ſeiner bei Marathon bewieſenen Tapferkeit wegen. Clemens Alexandr., II. Stromat.; Aristotel. Nicomach. Lib. III. c. 1.; Fabricii biblioth. graeca, T. I. p. 602, Ed. Hamburg. 1613.

[4]) Aphorismen für Schauſpieler u. ſ. w. §. 4.

[5]) De utilitate tragoediae, Joan. Stobaei consolatoria sermo 123 p. 617. Edit. Aureliae Allobrogum, 1609; Athenaeus, Deipnosoph. Lib. VI. c. 1. Mehre Vertheidiger des Theaters haben dieſe Lobrede aufgenommen.

[6]) Schlegel, Vorleſungen u. ſ. w.

[7]) Wiener Modezeitung, 1816. Nro. 10, v. 7. März.

[8]) Unter Anderen auch in der damaligen Wiener Literaturzeitung. 1816.

9) J. G. B. Draeſeke, „Ueber die Darſtellung des Heiligen auf der Bühne.“ Bremen, 1815. 8.

10) Vorleſ. Bd. 1. „In unſeren Zeiten haben Schauſpiele, die von Aufwallungen des guten Herzens, von Streichen des Edelmuths überfließen, dennoch die Strenge ſittlicher Grundſätze und die Ehrerbietung vor dem untergraben, was dem Menſchen heilig ſeyn ſoll.“

11) Riccoboni, Fr., de la réformation du théâtre et observations sur la Comédie. Paris, 1743. T. 2.

12) Blankenburg in ſeinen Beiträgen zu Sulzer's Theorie der ſchönen Künſte; Artikel: Schauſpiel oder Drama.

untergräbt, was dem Menſchen ehrwürdig und heilig ſeyn ſoll. (Vergl. Abhandl. X am Schluſſe.)

Als Riccoboni, ſelbſt ein Schauſpieler, bei der vorgeſchlagenen Reformation des Theaters [11]) ſich nicht anders zu helfen wußte, als durch den Wunſch: „man möchte die Jugend ſo erziehen, daß ſie das Theater nicht beſuche," erklärte man ſpäter ihn für einen Kapuziner [12]); in welche Klaſſe aber ſollte man wohl die Leute vom anderen Endpunkt ſetzen, die aus der Bühne eine Schule des Geſchmacks und der guten Sitten, ein polytechniſches Inſtitut, einen religiöſen Kunſttempel, eine Anſtalt zur Verſtärkung der weltlichen Geſetze und der Religion, ein furchtbares Gewiſſensgericht machen wollen? —

Gebet der Bühne, was der Bühne iſt, und entzieht der Schule und der Kirche nicht, was ihnen gebührt! Die beſte und wohlthätigſte Reformation der Bühne wird von dem Augenblick an beginnen, wenn man ſie als eine anſtändige Unterhaltungs- und Erholungsanſtalt feſtſtellt und dadurch unabänderlich von Schule und Kirche abtrennt.

Anmerkungen.

[1]) Plato de legib. Lib. VII. T. II. p. 817. Edit. Stephani; de republ. Lib. II. p. 377; Ib. Lib. III. (T. II.), p. 395.

[2]) Koller Joſ., Aphorismen für Schauſpieler und Freunde der dramatiſchen Kunſt. Regensburg, 1804. 8. §. 28.

[3]) Man machte dem Aeſchylus den Vorwurf, die Eleuſiniſchen Geheimniſſe auf der Bühne bloßgeſtellt zu haben, und die Richter begnadigten ihn nur ſeiner bei Marathon bewieſenen Tapferkeit wegen. Clemens Alexandr., II. Stromat.; Aristotel. Nicomach. Lib. III. c. 1.; Fabricii bibloth. graeca, T. I. p. 602, Ed. Hamburg. 1618.

[4]) Aphorismen für Schauſpieler u. ſ. w. §. 4.

[5]) De utilitate tragoediae, Joan. Stobaei consolatoria sermo 123 p. 617. Edit. Aureliae Allobrogum, 1609; Athenaeus, Deipnosoph. Lib. VI. c. 1. Mehre Vertheidiger des Theaters haben dieſe Lobrede aufgenommen.

[6]) Schlegel, Vorleſungen u. ſ. w.

[7]) Wiener Modezeitung, 1816. Nro. 10, v. 7. März.

[8]) Unter Anderen auch in der damaligen Wiener Literaturzeitung. 1816.

9) J. G. B. Draeſeke, „Ueber die Darſtellung des Heiligen auf der Bühne.“ Bremen, 1815. 8.

10) Vorleſ. Bd. 1. „In unſeren Zeiten haben Schauſpiele, die von Aufwallungen des guten Herzens, von Streichen des Edelmuths überfließen, dennoch die Strenge ſittlicher Grundſätze und die Ehrerbietung vor dem untergraben, was dem Menſchen heilig ſeyn ſoll.“

11) Riccoboni, Fr., de la réformation du théâtre et observations sur la Comédie. Paris, 1743. T. 2.

12) Blankenburg in ſeinen Beiträgen zu Sulzer's Theorie der ſchönen Künſte; Artikel: Schauſpiel oder Drama.

X.

Zu welchem Zweck dient denn das Schauſpielen?

Daß eine theatraliſche Schaubühne weder eine Schule des Geſchmacks und der guten Sitten ſeyn, weniger noch zu einem religiöſen Kunſttempel umgeſchaffen werden könne, iſt, wie ich glaube, in der vorſtehenden Abhandlung zur Genüge erörtert. Auch wurde dort bereits der Behauptung widerſprochen, wie vom Theater aus durch die Aufführung von beſonders moraliſchen Stücken die Moralität der Zuſchauer und Zuhörer eine Verbeſſerung zu erwarten habe. In dem Beſtreben jedoch, der Bühne den möglich höchſten Einfluß zu ſichern, und wohl auch einſehend, daß hier mit poſitiven Behauptungen und unmittelbaren Folgerungen nicht auszureichen ſey, hat man noch den Verſuch gemacht, aus der Beſchaffenheit der ſchönen Kunſt überhaupt nachzuweiſen, daß Moralität die Bedingung eines jeden äſthetiſchen, von der ſchönen Kunſt bezweckten Vergnügens ſey, mithin auch des Schauſpielens als einer ſolchen Kunſt.

Bevor ich auf dieſe Behauptung näher eingehe, muß ich rückſichtlich der oben aufgeſtellten Frage: „zu welchem Zweck dient das Schauſpielen?“ einleitend bemerken, daß unter „Schauſpielen“ eben ſowohl die Dichtung, das Erzeugniß des Dichters, das Schauſpiel zu verſtehen ſey, als auch die Darſtellung dieſer Dichtung von dem Schauſpieler-Perſonale. Dieſe Bemerkung ſcheint mir darum nöthig, damit man nicht, nach Gewohnheit der Schauſpieler, den Dichter ganz unbeachtet laſſe und dem Schauſpieler einzig und allein das zuſchreibe, was größtentheils doch nur ein Verdienſt des Dichters, die Wirkung ſeines Schauſpiels iſt. Beide Bedeutungen ſind aber hier in Einer Benennung zuſammengefaßt, weil von der praktiſchen Seite des Theaterweſens, woran die Darſteller Theil haben, die Rede ſeyn ſoll.

Um nun den Beweis zu führen, wie das durch eine Bühnenvorſtellung bewirkte Vergnügen die Moralität zur Bedingung habe, ſind folgende Sätze aufgeſtellt:

1. Die theatraliſche Darſtellung, d. i. die Darſtellung des Dichterwerks vom Schauſpieler, iſt eine ſchöne Kunſt, weil die darſtellende Miene des Schauſpielers, kein Naturprodukt, ſondern Darſtellung einer in ſeiner Einbildungskraft gebildeten Idee iſt.

2. Die Schauſpielkunſt, als ſchöne Kunſt, kann keinen anderen Zweck haben, als den Zweck der ſchönen Künſte überhaupt: „Vergnügen" und zwar äſthetiſches, die Bildung des Menſchen beförderndes Vergnügen.

3. Jeder ein Kunſtwerk aufſtellende Künſtler gibt in demſelben ſeinen eigenen Grad der äſthetiſchen Bildung kund, und kann eigentlich nur auf diejenigen aus der Klaſſe der Betrachtenden bildend einwirken, die in der Bildung hinter ihm zurück ſind.

4. Es können aber auch die, welche in der Bildung höher ſtehen, als der Künſtler, oder in der Bildung ihm gleich ſind, Vergnügen am Werke finden, weil das Vergnügen an Kunſtwerken überhaupt entſpringt aus der Kunſtfertigkeit, mit welcher ſie dargeſtellt werden.

5. Moralität iſt die Bedingung eines jeden Vergnügens von Seite der ſchönen Kunſt, mithin auch die Bedingung der theatraliſchen Darſtellung [1]). —

Der Leſer wird unſchwer bemerken, daß in vorſtehenden Sätzen die theatraliſche Kunſt der bildenden Kunſt ganz gleichgeſtellt, die Darſtellung des Schauſpielers wie ein aus der Hand des bildenden Künſtlers hervorgegangenes, für ſich beſtehendes Kunſtwerk behandelt, und vom Dichter und deſſen Werk, welches dem Schauſpieler nicht nur den Stoff ſeiner Darſtellung liefert, ſondern ihm auch ſchon die Form der Bekleidung desſelben vorſchreibt, gar keine Erwähnung geſchieht. Und ſchon darum ſind ſie im Allgemeinen und in Anwendung auf das „Schauſpielen" in obiger Bedeutung theils verfehlt, theils unwahr.

Letzteres gilt insbeſondere von der Behauptung: „daß die Miene des Schauſpielers kein Naturprodukt ſey, ſondern die Darſtellung einer in der Einbildungskraft gebildeten Idee." Wenn man will, iſt dies immer der Fall. Denn der Menſch muß doch eine innere Bewegung haben, wenn ein äußeres Zeichen davon, die Miene, ſichtbar werden

ſoll. Dadurch entſteht jedoch kein Kunſtprodukt, welches durch Originalität und Neuheit überraſcht, wohl aber würde Karikatur und Verzerrung entſtehen, wenn hier der Schauſpieler aus dem Natürlichen, durch das Konventionelle feſt Beſtimmten heraustreten wollte. Auch iſt Näheres darüber bereits in der zweiten Abhandlung geſagt.

Die Sätze aber, daß jede ſchöne Kunſt keinen anderen Zweck haben könne, als äſthetiſches Vergnügen, daß dieſes äſthetiſche Vergnügen aus der Kunſtfertigkeit der Darſtellung entſpringe u. ſ. w., endlich, daß Moralität die Bedingung eines ſolchen Vergnügens ſey, ſind gleichfalls zu ſchief und einſeitig gefaßt, um der Schauſpielkunſt zur vortheilhaften Unterlage zu dienen.

Der Zweck der ſchönen Kunſt iſt nicht, „das Vergnügen, weder ein phyſiſches noch ein äſthetiſches, zu erregen.“ Sie hat es zu thun mit der Darſtellung äſthetiſcher Ideen in durchaus entſprechender Form, oder, wie auch allgemeiner geſagt iſt, mit der Weltdarſtellung nach ihrer Licht- und Schattenſeite, was jedoch einer gewiſſen Beſchränkung bedarf [2]). Ob daraus ein Vergnügen hervorgehe, ob die Moralität befördert werde, das iſt nicht die Sache der Kunſt, das überläßt die Kunſt der Welt. Das Schöne bezweckt gar kein Intereſſe, am wenigſten das der ſinnlichen Luſt, oder der Moralität. Es ruht in der ſich ſelbſt genügenden Harmonie der Kräfte, wo Weſen und Form unzertrennlich ſind. Daher gehört wohl die Kunſtfertigkeit zur Kunſt, ja ſie iſt eine Bedingung des Künſtlers, aber das Vergnügen an Kunſtwerken entſpringt nicht überhaupt aus der Kunſtfertigkeit, mit welcher ſie dargeſtellt ſind; denn die Kunſtfertigkeit erſcheint nur in der äußeren techniſchen Seite des Werks und kann an einen ganz gehaltloſen Inhalt verſchwendet ſeyn. Ein ſolches Werk iſt nicht einmal ein Kunſtwerk und kann weder bildend einwirken auf jene Klaſſe der Betrachtenden, die in der Bildung hinter dem Künſtler zurück ſind, noch weniger auf die, welche ihm an der Bildung überlegen oder gleich ſtehen.

Wäre Vergnügen zu erregen der Zweck einer jeden ſchönen Kunſt, folglich der Kunſtwerke, und Moralität die Bedingung eines ſolchen Vergnügens, dann wäre der Kreis, in welchem die Kunſt

ſich zu bewegen hätte, ein wahrlich ſehr beſchränkter, und die Darſtellung großer, erhabener und furchtbarer Gegenſtände ganz unmöglich. Und würde dieſer Zweck auf die Schauſpielkunſt angewendet, wie könnte alsdann ein Schauſpieler von unmoraliſchem oder zweideutigem Charakter auf der Bühne geduldet werden, wenn er im Augenblick der Darſtellung das durch ſeine Kunſtdarſtellung bedingte moraliſche Vergnügen durch den ſchreiendſten Kontraſt ſeines Charakters aufhebt und vernichtet!

Schon darum, weil der Schauſpieler mit ſeinem eigenen Körper darſtellt, lediglich eine ſinnliche Täuſchung bezweckt, ein Mehres von ihm auch nicht zu fordern iſt, kann von Moralität ſo wenig, wie von einem Kunſtwerk die Rede ſeyn, denn jedes Kunſtwerk iſt ein Reelles und Selbſtſtändiges.

Daß jeder Künſtler im dargeſtellten Kunſtwerk den Grad ſeiner eigenen äſthetiſchen Bildung kund gebe, kann doch wohl nichts anders heißen, als den Grad ſeines Kunſttalents oder Kunſtgenie's und der erlangten Kunſtfertigkeit. Die äſthetiſche Bildung wäre jedem Künſtler von Herzen zu wünſchen, aber nur wenige beſitzen ſie. Insbeſondere iſt dies der Fall bei den Schauſpielern, und daraus ſind denn auch alle jene außerordentlichen Vorſchläge zu ihrer moraliſchen und geiſtigen Ausbildung, zu Staats-Theaterſchulen und Schauſpieler-Akademien hervorgegangen. Lehrt nicht noch tägliche Erfahrung, daß ſogar ſehr gute darſtellende Bühnenſpieler Leute ohne Herz und Schicklichkeitsgefühl, ohne geſellſchaftliche und ganz ohne äſthetiſche Bildung ſind und daher bildend weder auf Jene, die hinter ihnen, noch auf Jene, die über ihnen ſtehen, einzuwirken vermögen! Außerdem wird im Theater dem Zuſchauer nur ein Schauſpiel aufgeführt, Etwas vorgeſpielt von Perſonen, indem ſie das Werk eines Anderen im vorgeſchriebenen Koſtüm zur Anſchauung bringen.

Daran kann der Betrachtende immerhin Gefallen oder Vergnügen finden, allein Moralität iſt nicht die Bedingung dieſes Vergnügens. Zugegeben, daß Beiſpiele auf Moralität einwirken, ſo kann dies doch nur geſchehen, wenn man ſolche im Leben vor ſich ſieht, oder als Folge früherer geſchichtlicher Ereigniſſe. Ganz anders aber geſtaltet

ſich das Verhältniß im Theater. Hier verfehlen alle moraliſchen Beiſpiele ihren Zweck. Der Schauſpieler gibt das Beiſpiel nicht ſelber, er ſtellt es nur vor, und der Zuſchauer weiß ſehr gut, daß dieſer Moralprediger nach beendigtem Schauſpiel, nach abgeriebener Schminke und abgelegtem Talar, ſeinen alten Gewohnheiten nachgeht, und die durch ihre Unſchuld und Tugend unglücklich gewordene Donna vom Theater in den Kreis des weltlichen Vergnügens zurück eilt. Der Eindruck von der Bühne hat nichts Bleibendes, er rauſcht vorüber, wie die Aufführung, oder die Dichtung ſelbſt hat die Gränze der Wirklichkeit überſchritten und iſt ganz ohne Eindruck geblieben. Theaterſtücke haben ja, wie ſchon bemerkt, das mit den Romanen gemein, daß ſie größtentheils nur Gemälde geben, worin die Verfaſſer eine beliebige Portion von ihrer Phantaſie und ihren Idealen hineinlegen, und wobei es ihnen weniger an der inneren Würde liegt, als an dem Beifall der Leſer und Zuhörer.

Daher läßt ſich aus der Erfahrung kein einziges unbezweifeltes Beiſpiel anführen, daß Theaterſtücke irgend Jemand moraliſch gebeſſert, wohl aber manchem Unerfahrenen und Leichtſinnigen eine ſchädlichere Richtung gegeben haben. Man geht aus keiner anderen Urſache in's Theater, als zu ſehen und zu bemerken, wie ein Stück gegeben wird und wie es gemacht iſt. Deßhalb die ſtets ſich wiederholende Frage: „wie iſt es ausgefallen?“ Und darüber kritiſirt nun Jeder, der anweſend, den Schauſpieler und Dichter auf beliebige Weiſe. Wer ſchon einige Uebung im Theaterbeſuch hat, oder ſich die Einſicht zutraut, der unterſucht, während der Darſtellung, allenfalls nur Plan und Ausführung des Dichters, die vom Schauſpieler gewählte Anſicht und Charakterdurchführung, wahrlich aber nicht eine mögliche oder vom Dichter beabſichtigte moraliſche Nutzanwendung. Die übrigen Zuſchauer aber ſchweigen, äußern ſich etwa beifällig, oder geben ihr Mißfallen zu erkennen, je nachdem der Schauſpieler nach ihrer Meinung mittelmäßig, gut oder ſchlecht geſpielt hat. Denn daß es ſich hier um ein Spiel, nicht um Ernſt handle, wiſſen Alle.

Aber auch praktiſche Irrthümer berichtigt kein Schauſpielen, vielmehr iſt es eine wahre, ſchon von Anderen gemachte Bemerkung, daß

die auf der Bühne lächerlich gemachten Thorheiten durchaus ihr Ziel verfehlen, weil sie als Karikatur und Witzspiel verlacht werden. Je treffender ihre Darstellung, um so größer das Vergnügen Jener, auf die sie wirken sollen. Zur Selbsterkenntniß oder gar zu einem guten Vorsatz kommt und kann Niemand kommen. Wollte die Bühne aber Personaldarstellungen geben oder Lächerlichkeiten irgend eines Individuums zur Schau legen, so ist das nicht nur unanständig, sondern auch verwerflich, und Alles, was man dafür als Entschuldigung und Rechtfertigung vorgebracht hat, entspringt aus einer verworrenen Ansicht vom griechischen Lustspiel aus der Zeit des Aristophanes [3]).

Die Bühne kann endlich kein Erziehungsmittel der Menschheit, keine Anstalt für gesellige und sittliche Bildung seyn. Man nenne mir einen Einzigen, der aus dem Theater seine sittliche Bildung, die Entwöhnung von Gemeinheiten, die Beförderung des Anstandes geholt hätte. Dieses angebliche Erziehungs- und Bildungsmittel müßte ja von den Schauspielern ausgehen, als den Organen und Darstellern desselben durch Wort und Geberde, und vor Allem an ihnen seine Wirkung äußern. Wie spricht nun die Erfahrung hierüber? Fehlt den Schauspielern nicht in der Regel am meisten das, womit sittliche und gesellschaftliche Bildung bezeichnet wird? Befindet sich nicht in jedem, selbst im besten Theater eine Anzahl ungezogener naseweiser Burschen, die laut und keck über Alles aburtheilen? Und warum wird denn auf Universitäten den Studierenden das Komödienspielen verboten [4]), wenn das Mittel „Bildung und Anstand zu erlangen," deren jene Klasse so sehr bedarf, schon im bloßen Theaterbesuch zu finden ist? Wäre dem wirklich so, dann müßten die fleißigsten Theatergänger und hauptsächlich doch jene Schauspieler, welche von dem darzustellenden Kunstwerk ganz durchdrungen zu seyn und durch Begeisterung begeistern zu können behaupten, die gebildetsten und urbansten Personen in der öffentlichen Gesellschaft seyn. —

Nach diesen Vorbemerkungen will ich die nähere Entwickelung der Ursachen folgen lassen, welche das Schauspielen durchaus verhindern, auf Moralität und höhere Menschenbildung einzuwirken. Außer dem, was bereits in den früheren Abhandlungen gele-

gentlich darüber gesagt ist, möchten nachstehende Hindernisse die vorzüglichsten seyn:

1. Die moralische Wahrheit in den Schauspielen ist zu sehr mit moralischer Lüge, die treffenden Züge mit Uebertreibung, die glücklichen Gedanken mit Schiefheiten, die erwärmenden Empfindungen mit Empfindelei versetzt und verbunden, daß das wenige Gute von Widerspruch, Ungeschmack und Unnatur erdrückt und gleichsam erstickt wird [5]).

Es ist hier nämlich nicht zu bestreiten, daß der anziehendeste Stoff zu Schauspielen dargeboten wird von Revolutionsscenen der inneren Menschheit, d. i. von jenen verwickelten Verhältnissen und Kämpfen der Neigung oder des so genannten guten Herzens mit der Moral, oder mit dem bürgerlichen Gesetz, von dem Widerstreit der Sinnlichkeit und des Vernunftgesetzes. Deßhalb konnte Schlegel [6]) auch mit Recht behaupten, daß die dramatische Poesie gewissermaßen die weltlichste von allen Gattungen sey, indem sie in das regste Gewühl des menschlichen Lebens zu treten wagt, und daher der dramatische Dichter mehr als irgend ein anderer um äußere Gunst und lauten Beifall zu buhlen hat. Wenn aber weiter verlangt wird, daß der dramatische Dichter nur scheinbar sich zu seinen Zuhörern herablassen, in der That aber sie zu sich emporheben soll, so tritt sogleich wieder das Buhlen um äußeren lauten Beifall entgegen und der jedesmalige Stand der Staats- und Sittenverfassung, welchem, da die Charaktere, d. i. die Sitten, Meinungen, Gewohnheiten, sogar Eigenheiten unaufhörlich mit Zeiten und Völkern verändert werden [7]), er sich fügen muß, und wenn er keinen guten Boden findet, auch keine gute Frucht ziehen kann.

Daraus wird es klar, warum die schönste Periode der deutschen Schauspielkunst, nach Tieck von 1770—1790, wie die der griechischen Tragödie in einem wenig längeren Zeitraum, keine nachhaltige Wirkung hatte, vielmehr in einer veränderten Zeit unterging; ferner, daß die Meisterwerke von Schiller und Göthe immer weiter von der Bühne zurücktreten, verdienstvolle und gepriesene Dichtungen späterer Dichter gleichsam in Vergessenheit gerathen, mithin der Schauspieler

am allerwenigſten ſeinem Spiele eine Wirkung zuſchreiben darf, welche zu erreichen ſelbſt Dichter nicht vermochten. Je mehr ſich nun der Boden verſchlechtert, um ſo nachgiebiger wird auch der Bühnendichter werden und jene Revolutionsſcenen in veränderter Manier dem veränderten Geſchmack anpaſſen, oder Rollen für gewiſſe Perſonen ſchreiben; denn zu Jenem beſtimmt ihn ſein Buhlen um lauten Beifall, der nur von der Menge ausgehen kann, zu Dieſem die Erfahrung, daß Stücke um ſo beſſer geſpielt werden und daher leichter gefallen, wenn die Charaktere oder Rollen den Fähigkeiten und der Individualität der Schauſpieler angepaßt ſind.

Da Letzteres aber an und für ſich ſchon ein Grund- und Erbübel aller Theater iſt, ſo treten ſogar auch die Schauſpieler dem Wirkungskreiſe des dramatiſchen Dichters feindlich entgegen, beſtimmen durch eigene perſönliche und künſtleriſche Beſchränktheit einen minderen Werth der Dichtungen für die Bühne und verurſachen, da ſolchergeſtalt die äußere Form die Darſtellung, das innere Weſen, die Dichtung beherrſcht, daß manches Kunſtwerk von der Bühne ausgeſchloſſen bleiben muß, weil das entſprechende Organ der Darſtellung nicht vorhanden iſt.

2. Die Schaubühne kann auf die Moralität keinen Einfluß üben, weil die Menſchen nur ſelten von wirklichen Begebenheiten, wenn ſie nicht ſelbſt davon betroffen werden, weniger noch von erdichteten ſich beſtimmen laſſen. Nie kann man auf der Bühne, verſichert Rouſſeau *), die wahren Verhältniſſe der Dinge zeigen; der Dichter muß dieſe verändern, um ſie für den Volksgeſchmack genießbar zu machen. Im Komiſchen vermindert er ſie und ſetzt ſie unter den Menſchen, im Tragiſchen überſpannt er ſie und hebt ſie über den Menſchen, um dieſen heroiſch zu machen. So ſtehen ſie nie im rechten Maß, und faſt immer erſcheinen auf der Bühne andere Weſen, als die uns gleichen.

3. Da nun der von der Bühne gegebene Reflex des Gemäldes lediglich durch das Organ der Einbildung geſehen wird, ſo geht auch das, was die Bühne zu einem angenehmen und verführeriſchen Schauplatz für die Sinne und Phantaſie macht, leichter in die Empfin-

dung über und ſetzt ſich daſelbſt auch feſter, als Alles, was in moraliſcher Hinſicht auf Herz und Verſtand berechnet iſt. Eine Berechnung ſolcher Art iſt unter allen Umſtänden, von der Bühne aus betrachtet, höchſt zweifelhaft. Denn abgeſehen davon, daß bei der ſchnell wechſelnden und durch die Aktpauſen unterbrochenen Vorſtellung, kein Eindruck auf Verſtand und Herz Statt finden kann, der herabgelaſſene Vorhang vielmehr an ein Schauſpielen erinnert, vermag auch der Dichter nicht dieſe Wirkung hervorzubringen, indem er in ſeinem Gebilde eine Ausnahme von der Regel individualiſirt und in Kampf mit Geſetz oder Schickſal ſetzt, eine ſolche Ausnahme aber allenfalls wohl zu entſchuldigen, nicht aber zu einer Angelegenheit für Herz und Verſtand zu machen iſt.

Enthalten nicht faſt alle unſere Trauerſpiele, hauptſächlich der romantiſchen Gattung, dergleichen Ausnahmen, und wie könnten dieſe Ausnahmen als Beiſpiele allgemeiner Nachahmung gelten! Denken wir nur an Hugo in der „Schuld," an Enrico und Fernando in der „Albaneſerin," oder auch viel weiter zurück an den Polyeuct des Corneille, an die Medea des Lengepierre, an die Alzire des Voltaire! Man muß dem einſichtsvollen Geoffroy, der eben ſeiner Gelehrſamkeit wegen, und weil er die Eigenliebe der Komödianten bekämpfte, ſie zu Gegnern hatte, wohl beiſtimmen, wenn er in Beziehung auf Alzire, als der tugendhafte Zamore am Ende ein roher Mörder wird, äußert: „So erzeugt das Theater falſche Begriffe, untergräbt die geſunde Moral und läßt uns Verbrechen bewundern;" wenn er die Unterredung der Pauline mit Sever, vor ihrer Vermählung mit Polyeuct, für eine Schwachheit erklärt, welche die ſtrenge Tugend mißbilligt, und darin, daß ſie der Triumph der tragiſchen Scene iſt, die Beſtätigung findet, „daß Theater und Moral zwei ganz verſchiedene Richtungen verfolgen;" oder, wenn er endlich von der Medea behauptet, „daß ſie lediglich durch Verbrechen geadelt, furchtbar und Schauder erregend, für die Mimik aber und zur theatraliſchen Gaukelei ganz geeignet und daher von den berühmteſten Schauſpielerinnen immer als eine treffliche Glanzrolle angeſehen ſey, um die Menge zu verblenden und in Erſtaunen zu ſetzen" [9]).

So hüllt sich der Geist, der auf der Bühne sein Wesen treibt, nicht in Verstand und Tugend, sondern in Trug und Falschheit, immer nur folgt er dem herrschenden Geschmack und huldigt dem Vorurtheil; nie beabsichtigt er Belehrung, sondern nur Täuschung, ja die sich etwa vorfindende Belehrung ist wesentlich irrig und verfälscht, weil sie nur dann dem großen Haufen gefällt, wenn sie dem Begriff und dem Geschmack desselben zusagt [10]). —

Ich glaube nicht, daß Schlegel bei seinem Urtheil über den Zweck des Theaters eine von diesen Aeußerungen Geoffroy's vor Augen gehabt hat [11]), allein die Uebereinstimmung Beider in Betreff der dramatischen Dichtkunst ist nicht zu verkennen.

Kommt nun im Trauerspiel noch hinzu ein Wechsel des Komischen mit dem Rührenden, so erfolgt ein plötzliches Verlöschen des früheren Eindrucks, ein Wiederkehren des Bewußtseyns und eine handgreifliche Mahnung, daß Alles nur Täuschung und ein vorübereilendes Spiel sey.

4. Thoren, unmoralische und lasterhafte Personen oder Charaktere auf der Bühne werden nicht von Innen heraus, sondern von Außen herein gebessert durch herbeigeführte Ereignisse und eintretende Zufälle. Solches geschieht, damit doch auch für die Zufriedenheit der Zuschauer gesorgt werde. Die Moral aber gewinnt nichts dabei. Denn die Quelle des Interesse, welches den Menschen an das Gute fesselt, liegt in ihm selbst, nicht in den Charakterstücken. Die Liebe zum Sittlich-Schönen ist eine dem menschlichen Herzen eben so natürliche Empfindung, als die Selbstliebe, sagt Rousseau, sie ist daselbst nicht aus einer scenischen Anordnung entstanden, und auch im vollkommensten Schauspiel würde dennoch der Zuschauer nur Lehren der Tugend für ein Publikum finden, zu welchem er nicht gehört, von welchem er sich ausnimmt, und Menschen, die Alles ihrer Pflicht opfern, ohne daß Aehnliches oder Gleiches von ihnen verlangt wird.

Und was will man denn auch von ihm mehr verlangen außer der Huldigung, die er der Tugend im Theater dargebracht hat, soll er etwa auch die Rolle des Tugendhaften äußerlich spielen; wie der Komödiant, ohne innere Grundlage und Anregung? Oder was gewinnt das moralische Gefühl, wenn in der Tragödie der Held in

verzweifelnder Tollheit, oder methodisch den Dolch, den Theaterdolch, in die Brust sich stößt!

Daher ist es fruchtlos, von der Theateranstalt irgend eine Besserung zu erwarten. Der alte Dichter Diphilus, ein Zeitgenosse Demosthenes, am Ende des vierten Jahrhunderts vor Christus, so ärmlich auch seine eigenen Lustspiele gewesen seyn mögen, bemerkte in dieser Beziehung sehr richtig: „die Tragiker haben volle Freiheit, in ihren Stücken reden und handeln zu lassen, wie es ihnen gut dünkt“ [12]); Plautus sagt: „man klatscht den schönen moralischen Stellen Beifall zu, aber Niemand handelt darnach“ [13]); Plutarch fragt: „was denn alle die schönen Tragödien der Griechen genützt haben“ [14]); Lucian spottet bitter darüber, daß man in der Tragödie Freundschaftsscenen und wechselseitige Aufopferungen belobe, beklatsche und beweine, selber aber nichts für seine Freunde thue, wohl dagegen, wenn einer von ihnen in Noth gerathe und Hilfe bedürfe, die Erinnerung an alle jene Tragödien wie ein Traum verschwinde, und man alsdann den stummen Masken gleiche, die bei einem weit aufgerissenem Munde keinen einzigen Laut von sich geben [15]), und Geoffroy versichert, daß die „Précieuses ridicules“ des Moliere und die „Femmes savantes“ ungeheuer gefallen, aber Niemand gebessert, und „les Philosophes“ des Palissot die Philosophen nicht einmal gehindert haben, die öffentliche Meinung zu verderben [16]). Und wollten wir unsere Bühne untersuchen, so würden dazu sich noch Beiträge ohne Zahl vorfinden.

Dagegen haben

5. Thorheiten, Laster und Verbrechen auf der Bühne nicht bloß eine erträgliche, sondern auch eine angenehme Seite. Es beruht solches in dem Umstande, daß nie die äußerste Linie der Häßlichkeit und Abscheulichkeit zur Anschauung gebracht werden darf, und von der anderen Seite das Wahrnehmen an Kraft, welche die Ausführung von Verbrechen erfordert und bedingt, immer und immer ein wohlgefälliges Gefühl erregt. Darum arbeiten dramatische Dichter auch hier wieder auf lauten Beifall der Menge, indem sie Räubern und Mördern ein heroisches Ansehen geben. Selbst Shakespeare dürfte

von dieſem Vorwurf nicht frei ſeyn, denn auch er ſtattete Charaktere roher Leidenſchaftlichkeit und Grauſen erregender Bosheit mit Seelengröße aus und mit Erhabenheit des Geiſtes [17]).

Machen wir nun die Anwendung auf das rührende Drama, auf Familiengemälde und auf das Luſtſpiel, ſo finden wir, daß, was uns im Drama nicht nur als natürlich und erlaubt, ſondern auch als ſittlich und edel geſchildert wird, alle Begriffe überſteigt, und die dadurch entſtehende Verwirrung und Bethörung weit gefährlicher iſt, als die der leichtfertigen Luſtſpiele, eben weil ſie ſich, ohne äußerlich abſtoßend zu ſeyn, in noch unbefangene Gemüther einſchleicht und die heiligſten Namen zum Deckmantel wählt. In Familiengemälden dagegen nimmt man zu einer ganz individuellen Charakteriſtik ſeine Zuflucht, Niemand aber wird daraus Gemüthserhebung und Erholung ſchöpfen, weil man auf der Bühne das wieder findet, was man tagtäglich im Hauſe hat [18]). — Derlei Bußſakriſteien, wie ſie Herder nennt, und jämmerliche Familien- und Krankenſtübchen haben wir zur Genüge auf dem Theater, allein ſie gleichen jenen weinerlichen Krankenzimmern ohne Arzt, einem Siechenhauſe voll Kerkerluft, wo kein Fenſter ſich öffnet und dem Eintretenden augenblicklich unwohl wird [19]).

Auch vom Luſtſpiel iſt nach Schlegel's Eingeſtändniß eine ſittliche Belehrung weder zu fordern, noch zu erwarten [20]); die darin verwebten Sittenſprüche ſind Erfahrungsſätze, aber aus der Erfahrung lernen wir nicht unſere Pflichten kennen, von dieſen gibt nur das Gewiſſen eine unmittelbare Ueberzeugung. Erfahrung ertheilt Aufſchluß über die Tauglichkeit der Mittel, über Vortheil und Nachtheil; ſie hat es mit der Warnung zu thun, nicht mit dem Beiſpiel zur Nachahmung, und wenn im Luſtſpiel der Weltlauf nach der Erfahrung dargeſtellt wird, ſo wäre der einzige Zweck wohl der, daß wir klüger werden ſollen. Allein dieſer Zweck iſt nicht zu erreichen, wollte auch nur das Luſtſpiel gewiſſe Thorheiten lächerlich machen, die Thorheit als Thorheit zeigen im Gegenſatz von Lehren, und ſie ihren Lohn finden laſſen als Thorheit [21]). Denn angenommen, daß die Darſtellung des Weltlaufs nach der nackten Erfahrung auf dem Theater gefallen könnte,

was nach dem Vorangeführten faſt unmöglich wird, und der Zuſchauer mit ſeiner Perſönlichkeit ſich in dieſem Erfahrungskreiſe, nicht außerhalb desſelben, befindlich betrachtete, ſo iſt doch nicht zu begreifen, wie ein Klügermachen und Klügerwerden durch das Organ der Einbildung von der Bühne aus und nicht durch Ueberlegung und Vergleichung, alſo durch den Verſtand, zu erreichen wäre. Daß dieſe nach gefallenem Vorhange eintreten und das Schau- oder Luſtſpiel als warnende Erfahrung behandelt und benützt werden wird, iſt wahrlich um ſo weniger zu erwarten, als

6. kein Theater der Welt für Vernunft und Verſtand, für Tugend und Klugheit wirkſam iſt und ſeyn kann, ſondern ſeiner eigenſten Natur nach lediglich für die Phantaſie, weshalb, wie ſchon anderweit bemerkt worden, der Mannigfaltigkeit und des Intereſſe wegen immer für eine Miſchung von Tugend und Untugend, von Klugheit und Narrheit geſorgt werden muß, aus welcher in der Regel gar keine beſtimmte Vorſtellung mehr hervorgeht und die daher auch in keinem Fall einen Beitrag zur Sittlichkeit oder zur Lebensklugheit liefern kann.

In unſerer Zeit, und Schlegel klagte bereits darüber [22]), tritt noch ein anderer Umſtand hinzu, der weder dem dramatiſchen Dichter, noch dem Schauſpieler günſtig iſt, der nämlich, daß auch das Treffliche und Ausgezeichnete, wenn es dergleichen gibt, durch häufige Wiederholung ſich abnützt, und die Neuheit einen mächtigen Reiz hat. Dadurch geräth die dem äußeren Einfluß unterworfene dramatiſche Dichtkunſt von der einen Seite in Gefahr, ſich immer mehr zu verflachen und in ſchimmerreichen Prunk überzugehen, und andererſeits iſt der Schauſpieler genöthigt, eine Menge unbedeutender Rollen ſchnell einzulernen, um ſie ſogleich wieder zu vergeſſen, weil bei dem geringen Werth des Einzelnen ſich die Schauluſt bloß auf den flüchtigen Reiz der Neuheit lenkt und jede weitere Tendenz der Dichtung auf ſich beruhen läßt.

Wir mögen indeß über einen ſolchen Zuſtand eines ſchwächlichen Divertiſſements, einer falſchen Künſtelei, falſcher Liebe und falſcher Weisheit, nach Herder's Ausdruck, uns immerhin tröſten. Er iſt nicht neu, er hat ſich bloß wiederholt, und wird ſich, abermals

verdrängt, nochmals wiederholen. Denn, als die alte Komödie der Griechen zu Grabe getragen wurde, oder eigentlich in den veränderten Zeit- und ſtaatlichen Verhältniſſen durch ſich ſelbſt zu Grunde ging, und die neue faſt auf dem Fuße nachfolgte, entwickelte man auch eine allgemeine luſtige Scene, die wie bei uns angegafft und belächelt wurde, und woraus höchſtens eine abgedroſchene moraliſche Wahrheit zu entnehmen war; man wählte wie bei uns Gegenſtände aus dem häuslichen Alltagsleben, wie ſie ſich möglicher Weiſe ereignen können, einen Geizigen, Verſchwender, Prahler, vorzüglich den armſeligen Plunder von Liebesgeſchichten [23]), in welchem unſere und die Komödien aller Nationen unaufhörlich ſich herumdrehen und aus dem ſie ſchwerlich ſich werden herauswinden können.

Geben wir daher nur immer den moraliſchen Einfluß und die bildende Richtung der Bühne auf; vorurtheilsfreie Männer ſind ohnehin ſchon dieſer Anſicht geweſen, und die es unmittelbar nicht waren, gingen über die Gränzen der Möglichkeit und nährten phantaſtiſche Träume.

In einer vor länger als einem halben Jahrhundert von Dr. Teller erſchienenen Predigt [24]) iſt Beſchaffenheit und Zweck der Bühne trefflich bezeichnet, und es wäre wohl zu wünſchen geweſen, daß jene Erörterung von beiden Parteien, für die ſie geſchrieben, auch beherzigt wäre. Leidenſchaftliche Gegner und leidenſchaftliche Lobredner des Theaters hätten vielleicht früher ſich verſtändigt und gegenſeitig einen Theil ihrer Anſprüche geopfert. Dr. Teller führt nämlich den Nachweis, „daß, wer die Schauſpiele in der Abſicht des Nutzens an wahrer Tugend beſucht und nicht in der Abſicht des bloßen Vergnügens, ſie in einer ganz falſchen Abſicht beſuche; daß es gar nicht nothwendig ſey, aus dem Schauſpiel Gutes zu lernen, ſondern ſchon genug, wenn man nur nicht Böſes daraus lernt; daß ein Vergnügen nicht allemal nützen müſſe, wenn es erlaubt ſeyn ſoll, es vielmehr genüge, wenn es nicht ſchadet, ja daß es ſogar ein unſchuldiges ſeyn könne; ferner, daß die Schauſpiele nichts zur tugendhaften Bildung des Gemüths und zur ſittlichen Beſſerung der Menſchen beitragen, weil die auf dem Theater dargeſtellten Sitten denen der jedesmaligen Welt entſprechen,

und die Schilderungen derſelben nur mit den herrſchenden Begriffen von herrſchenden Tugenden und Laſtern bekannt machen können." — Herder, Geoffroy und Schlegel haben im Grunde nichts Anderes geſagt.

So gelangen wir zu dem Reſultat, daß die ſittliche Beſchaffenheit des Zeitalters die Güte der Schauſpiele beſtimmt, nicht aber jene von dieſer beſtimmt wird, worin auch die unüberſteigliche Scheidewand zwiſchen Moral und Bühne liegt, wenn wir ſelbſt von dem Umſtande abſehen, daß eine moraliſche Tendenz darum nicht auf der Bühne kund werden darf, weil ſie uns den Dichter ſichtbar machen und den dramatiſchen Charakter in einen didaktiſchen, d. i. in einen Lehrer und Prediger, verwandeln würde [25]).

Das Theater kann alſo Sitten und Geſinnungen nicht gründen, ſondern ihnen nur folgen, und wollten wir auch zugeben, daß eine eigenthümliche Tragödie nur in einem eigenen heroiſchen Leben, in der großen begeiſternden Gemeinſchaft des Volksthums und der Kirche erblühen könne [26]), ſo können wir dennoch mit Stäudlin nicht behaupten, daß ſie auch wahrhaft bildend ſeyn werde, weil ſie ja vom öffentlichen Staatsleben und von dem Verhältniß der Kirche abhängig iſt, folglich als ein von demſelben Gebildetes erſcheint, ohne welches Staat und Kirche beſteht und immer beſtehen kann und wird.

Hält man dieſen Geſichtspunkt feſt, ſo läßt ſich füglich vereinigen, oder doch vermitteln, was Aeſthetiker und Dramaturgen über die Wirkung des Theaters in ſehr verſchiedener Richtung geäußert und zuſammengetragen haben. Denn Konrad Dürr geſtattete (1662) die Schauſpiele bedingungsweiſe, in ſo fern ſie nämlich ehrbare und anſtändige Gegenſtände enthielten, und wenn Grabow und Cruſius, unter vielen Anderen, die Möglichkeit einer weſentlichen Verbeſſerung der Schauſpiele für idealiſch, d. i. träumeriſch, und die beſtehende Mangelhaftigkeit für die Exiſtenz des Theaters als nothwendig erklärten, ſo verwarfen ſie nur die Anſprüche, welche man an die ſittliche Tendenz des Theaters machte, und ſtimmten darin mit Rouſſeau überein, der die Gattung der Schauſpiele, welche das Volk liebt, von dem Vergnügen, das ſie gewähren, abhängig macht,

nicht von ihrem Nutzen, weßhalb denn die Idee, ſie zur Vollkommenheit zu erheben, in der Wirklichkeit nicht ausführbar ſey, ohne Diejenigen zurückzuſtoßen, die man wähnt belehren zu können.

Im gleichen Sinn wurde dieſe Angelegenheit in der oft entſtellten Streitſache von Götze und Schloſſer (1769—1770) geführt [27]). Götze ſchrieb mit vieler Sachkenntniß über das Theater, wie es iſt und wie es ſeyn ſollte. Das Reſultat ſeiner Unterſuchung ergab, daß eine Schaubühne in aller Reinheit zu den unmöglichen Dingen gehöre. Seine Gegner kämpften mit ungleichen Waffen; die Univerſität Göttingen entſchied für Götze und der Magiſtrat in Hamburg wußte ſich nicht anders zu helfen, als durch ein Verbot, daß über dieſen Gegenſtand nichts weiter gedruckt werden ſollte [28]).

Leſſing nahm zwar neben der äſthetiſchen Seite des Theaters auch die moraliſche in Schutz, von dem Grundſatz ausgehend, daß die Bühnen-Charaktere nicht nur poetiſch wahr ſeyn, ſondern auch der abſoluten Wahrheit ſich nähern, ihr nicht widerſprechen ſollen [29]). Eine ſolche Reformation der dramatiſchen Dichtkunſt iſt abzuwarten, dann aber würde dieſe aufhören müſſen, eine weltliche zu ſeyn, d. i. um äußere Gunſt und lauten Beifall zu buhlen. Und wenn andererſeits nach Leſſing's Eingeſtändniß komiſche Charaktere, in welchen Laſter lächerlich gemacht werden, noch nie einen Laſterhaften gebeſſert haben, ſo kommt dagegen auch die Behauptung gar nicht in Beachtung, daß ſie moraliſch Geſunde in ihrer Geſundheit befeſtigen können. Dazu bedürfen moraliſch geſunde Perſonen des Theaters wahrlich nicht.

Sulzer, der das Theater beurtheilt zu ſehen wünſcht, „wie es ſeyn ſoll," bezieht dieſerhalb ſich auf die hohe Stufe des griechiſchen Theaters zur Zeit des Aeſchylus, Sophokles, Euripides [30]). Die Unſtatthaftigkeit dieſer Vergleichung iſt bereits früher dargethan. Von einer Möglichkeit der Leiſtung kann nach dem Vorhergegangenen ebenfalls keine Rede ſeyn. Jahrhunderte haben die Möglichkeit nicht realiſirt und werden ſie nicht realiſiren. Muß Sulzer doch ſelbſt eingeſtehen, daß Theater nur Oerter des lebhaften Zeitvertreibs, nicht eine Schule der Sitten ſeyen und dieſen Charakter nur zufällig annehmen. Mit Zufälligkeiten haben wir aber uns hier nicht zu befaſſen.

Zu den entſchiedenſten Lobrednern der Schaubühne gehören unter den Deutſchen offenbar Schiller und Koller. Die Preisſchrift des Letzteren iſt unter Nro. VIII, und die Beleuchtung derſelben Nro. IX mitgetheilt. Schiller, ſein Vorgänger, ſcheint ihn noch überboten zu haben. Ihm zufolge ſollte die Schaubühne neben der Religion und den Geſetzen die ſittliche Erhebung und Bildung der Staatsbürger beſorgen und darin noch gewiſſe Vorzüge haben, die Geſetze und Moral nicht nur unterſtützen, ſondern auch das Höchſte im Staate ſeyn, nämlich die gemeinſchaftliche Quelle der Volksbildung, der Verbreitung der Toleranz und der beſſeren Erziehung [31]). — Ohne Zweifel hat Schiller eine ſolche Umgeſtaltung des Theaters für ausführbar gehalten, auch iſt das aus ſeiner Leidenſchaftlichkeit für dasſelbe, der eine übertriebene Anſicht von der Herrlichkeit der griechiſchen tragiſchen Bühne zu Grunde gelegen haben mag, wohl zu erklären. Wie weit ſich dieſe erſtreckte, erſieht man aus ſeinen Briefen an den Freiherrn v. Dalberg am beſten [32]). In einem derſelben vom 12. Oktober 1781 erörtert er ziemlich weitläufig ſein Schauſpiel: „die Räuber," und nachdem er ſich wegen der Kompoſition durch die Freiheit der Dichtkunſt, Wahrſcheinlichkeiten in den Rang der Wahrheit, und Möglichkeiten in den Rang der Wahrſcheinlichkeit zu erheben, entſchuldigt, auch einen organiſchen Geburtsfehler zugeſtanden hat, entwirft er ein kleines Avertiſſement, welches der Aufführung vorangehen ſollte und deſſen Anfang alſo lautet:

„Das Gemälde einer großen verirrten Seele — ausgerüſtet mit allen Gaben zum Fürtrefflichen, und mit allen Gaben verloren. Zügelloſes Feuer und ſchlechte Kameradſchaft verdarben ſein Herz — riſſen ihn von Laſter zu Laſter — bis er zuletzt an der Spitze einer Mordbrennerbande ſtand, Gräuel auf Gräuel häufte, von Abgrund zu Abgrund ſtürzte, in alle Tiefen der Verzweiflung — groß und majeſtätiſch im Unglück und durch Unglück gebeſſert, rückgeführt zum Fürtrefflichen. Einen ſolchen Mann wird man im Räuber Moor beweinen und haſſen, verabſcheuen und lieben u. ſ. w."

Eine Träumerei dieſer Art war damals wohl dem einundzwanzigjährigen Jüngling, ſo alt war Schiller, zu verzeihen, wer aber

Welterfahrung hat, weiß auch, daß der Zuſchauer aus dieſem Gemälde nicht lernen wird, ſeine Leidenſchaften unter die Geſetze der Religion und des Verſtandes zu beugen, und der Jüngling nicht, mit Schrecken dem Ende der zügelloſen Ausſchweifungen nachzuſehen. Wenn ein ſolcher Mordbrennerſchurke, wie der Räuber Moor, der Jugend aber groß und majeſtätiſch im Unglück angeprieſen wird, ſo wird das allerdings die jugendliche Seele ergreifen, ohne jedoch die nachfolgende Beſſerung wirkſam werden zu laſſen, denn dieſe kann nur zum entbehrlichen Beitrag einer Beruhigung über verübte Gräuel dienen [33]).

Wie A. W. Schlegel über dramatiſche Kunſt urtheilte, iſt früher mitgetheilt. Jedermann aber wird zugeben, daß ihre Ausübung ſtets eine große Wachſamkeit von Innen und Außen erfordere, damit ſie in einem Zuſtande erhalten werde, der wenigſtens unſchädlich iſt. Leider hängt das wieder von Zeit- und anderen Verhältniſſen ab, mit welchen die Bühne Hand in Hand geht, und wie ſie das Gute und Edle zur Anſchauung bringt, wenn dasſelbe oder die Empfänglichkeit dafür im Publikum vorhanden iſt, kann und wird ſie auch das Platteſte darſtellen, wenn daran ein entſchiedenes Wohlgefallen gefunden wird.

Unſtreitig hat Göthe [34]) die klarſte Anſicht von einem dramatiſchen Werke entwickelt, in ſo fern es zur theatraliſchen Aufführung kommen ſoll. Er bekannte, daß ſich alsdann keine makelloſen Ideale geben laſſen, weil Niemand vorhanden ſey, der ſie darſtellen könne; er empfahl dem für ein Theater ſchreibenden Dichter, ſich nach der Beſchaffenheit desſelben und nach der Individualität der Schauſpieler zu richten, und erklärte, daß für ein Theater zu ſchreiben ein Metier ſey, das man kennen müſſe. Offenbar trennte er alſo ein dramatiſches Werk von einem theatraliſchen, denn daß er dramatiſcher Dichter im wahren Sinn des Worts war, iſt allbekannt. Wenn dagegen Puſtkuchen [35]) ausruft: „Wie weit iſt Göthe's römiſche ſinnliche Ueppigkeit von Sophokles reinem Sinne, wie weit des Deutſchen unklare (?) bunte Mannigfaltigkeit von des Griechen himmliſch reizender Einfalt entfernt!“ ſo iſt die einfache Antwort: „Nicht um ein Haar weiter, als die Zeit, in der Sophokles, der Grieche, und die Zeit, in der Göthe, der Deutſche, lebte, von einander entfernt ſind;

und wie es an ſich unmöglich iſt, eine längſt entflohene Zeit mit Allem, was ihr angehörte und durch ſie bedingt war, zurück zu zaubern, iſt auch die Behauptung ungegründet, „daß bei Aeſchylus und Sophokles eine entſchiedene Treue gegen inneres Geſetz herrſche," indem jenen Dichtern, und insbeſondere dem Aeſchylus, mit Recht der Vorwurf gemacht wird, daß ſie die ſittliche Kraft des Geiſtes hinreichend noch nicht kannten [36]). Wäre das Koloſſale aber auch wirklich die Aufgabe der Kunſt, ſo muß es doch, um von der Bühne einzuwirken, in der Geſchichte und in der Zeit des Volks liegen; wie und wo ſollen jedoch wir Gegenſtände finden, die jenen des Aeſchylus und Sophokles gleichſtehen! Wer möchte wohl ohne Vorurtheil beſtreiten, daß Göthe ein Sophokles geworden ſeyn oder ſeinen Platz zwiſchen Sophokles und Euripides behaupten würde, wenn er in jener Zeit geboren und gebildet wäre?

Nach dieſen Vorausſetzungen wird es genügen, über die vorgeſchlagene Darſtellung, oder über die Zuläſſigkeit der Darſtellung des Heiligen auf der Bühne nur Einiges noch nachträglich zu bemerken [37]).

Eine theatraliſche Darſtellung iſt weder mit einem Werke der Malerei und Skulptur, noch der Poeſie zu vergleichen, weil ſie an der Perſon des Schauſpielers haften bleibt und durch dieſe Perſon bewirkt iſt. Darum läßt ſich nicht behaupten, daß es nicht darauf ankomme, „ob das Heilige im Schauſpieler ſey oder nicht," weil er als Künſtler die Bühne betritt und das Heilige nur ausdrückt. Aber eben deßhalb, weil er das Heilige an ſich, in ſeiner Perſon, ausdrückt, müßte es in ihm ſeyn; denn der Künſtler, der das Heilige ausdrücken will, muß dazu ſich eines außer ihm befindlichen Stoffes bedienen und demnach ein für ſich beſtehendes Werk bilden. Dort machen jedoch die Scene und die Hiſtrionen, das Lokale und die Perſönlichkeit, das Heilige zur Gaukelei, und es iſt ein Zeichen einer unerhörten Verwirrung der Begriffe, wenn die Abendmahlshandlung in der Maria Stuart auf der Bühne dargeſtellt wird. Daß Schiller ſie einlegte, erklärt ſich aus ſeiner mitgetheilten Anſicht von der Wirkung einer Schaubühne. Allein Gebete, Sakramente und andere gottesdienſtliche Handlungen können

ohne Erniedrigung und Beſchimpfung auf einem Schauplatz nicht erſcheinen, wo zu einer anderen Zeit das Gewöhnliche und Schlechte, das Frivole und Poſſenhafte aufgeführt wird von den nämlichen Perſonen, welche das Heilige mit Erfolg und Wirkung darſtellen ſollen. Es liegt darin ein zu großer Widerſpruch, als daß ein Publikum an einer ſolchen theatraliſchen Nachäfferei Erhebung und Beſſerung, oder auch ernſte Befriedigung finden könnte. Dieſe Umſtände verbieten es geradezu, das Kirchliche auf die Bühne zu übertragen, und wenn es wahr iſt, daß vor mehren Jahren ein Geiſtlicher den Hiſtrionen eines gewiſſen Theaters Anleitung gegeben hat, jene Abendmahlshandlung in der Maria Stuart mit allen kirchlichen Ceremonien auszuüben, ſo war er, wenn nicht ſelber ein Hiſtrio, doch ein gedankenloſer, unbeſonnener Vertreter der Schiller'ſchen Anſicht von der Bühne. Wem dieſer Ausſpruch zu hart dünkt, der beſuche Theaterproben, der beobachte Vorſtellungen von der Couliſſe aus. Wüßten die Zuſchauer, welche Unſittlichkeiten in den rührendſten Scenen einander zugeflüſtert, welche Gegenſtände in den ſtillen Unterhaltungen auf der Bühne abgehandelt, welche Verabredungen bewirkt werden u. ſ. w., wahrlich ſie würden auch nicht die leiſeſte Forderung an die Sittlichkeit machen und mit Widerwillen von dem Vorſchlage ſich abwenden, durch Perſonen ſolcher Art ein Heiliges dargeſtellt zu ſehen.

Endlich iſt es ganz unſtatthaft, in dieſer Angelegenheit theils auf die ehemaligen geiſtlichen Schauſpiele zurückzuweiſen, theils daraus, daß ſie den Mönchsſtand nicht infamirten, auf die Würde des ſchauſpieleriſchen Gewerbes überhaupt folgern zu wollen [38]). Der geiſtliche Stand wählte geiſtliche Schauſpiele nach der Beſchaffenheit ſeines Zeitalters, um die Schauluſt von den Scenen weltlicher Luſt ab- und würdigeren Gegenſtänden zuzuleiten. Wurde dabei Belehrung und Beförderung der Sittlichkeit beabſichtigt, ſo war zur Darſtellung jener Stand vollkommen berechtigt und geeignet, weil ihm die Verwaltung der Kirche oblag und die Sorge für Bildung ſein Geſchäft ausmachte. Was den Schauſpieler hier hindert und unfähig macht, Ort und Perſönlichkeit, begünſtigte und befähigte den geiſtlichen Stand, mit einem auf ſinnliche Anſchauung berechneten Bildungsmittel den Verſuch

zu machen. Allein die Sache ſelbſt mußte doch wohl bald ihren Werth verlieren und ihre Wirkung verfehlen, theils der Kluft wegen, die zwiſchen dem Dargeſtellten und den Darſtellern an und für ſich ſchon beſtand, theils und um ſo gewiſſer, als Perſonen zu Mitdarſtellern verwendet wurden, welche dem geiſtlichen Stand nicht angehörten. Daraus entwickelten ſich Geringſchätzung und in Folge der Zeit immer größere Mißbräuche; die geiſtlichen Schauſpiele hatten ihren Zweck nicht erreicht, ſie nahmen von ſelbſt ein Ende, oder wurden förmlich verboten. In ihren kärglichen Ueberreſten bezwecken ſie dennoch nichts weiter, als Befriedigung der Neugierde und Schauluſt.

Wenn nun weder Moralität durch die Bühne gefördert, noch eine höhere geſellige Ausbildung erwirkt werden kann, ſo ergibt ſich von ſelbſt die Frage: *was ſie eigentlich bezwecken ſoll und thatſächlich bezweckt?*

Die Bühne bezweckt nichts Anderes, wie ſie Anderes nicht bezwecken ſoll, antwortet *Schlegel* [89]), als was die Menſchen darin ſuchen und finden: „Erholung und Erheiterung, um auf eine Zeitlang der Sorgen und des täglichen Drucks ihrer Lebensweiſe überhoben zu ſeyn," im Allgemeinen alſo *eine angenehme und anſtändige Unterhaltung und Erheiterung, bei welcher Phantaſie und Urtheilskraft Nahrung und Beſchäftigung finden.* Daß die Bühne eine ſolche Anſtalt bleibe und dadurch einen *äſthetiſchen Charakter* bewahre, iſt Sache der Staatsverwaltung und der Direktionen; in wie fern hier aber eine Erhöhung oder Verminderung des äſthetiſchen Charakters der Bühne ſich ergeben wird, darüber enthält das Nähere die vorangegangene Erörterung.

Anmerkungen.

[1]) Allgem. Theater-Zeitung, Berlin, 1300, November, No. XLIII; vrgl. Theater-Journal für Deutschland, Gotha, 1780, Stück 17. S. 15 ff. unter der Rubrik: Philantropie für Schauspieler. Man wird bemerken, seit wie lange schon derlei Ideen in den Köpfen der Theater-Vertheidiger herum spuken!

[2]) Vrgl. Zeitung für die elegante Welt, 1824, No. 125. Der Gegenständ, der innere Gehalt, die Idee, muß nämlich ästhetisch darstellbar seyn.

[3]) Darüber siehe die erste Abtheilung von No. I. gegen den Schluß, vrgl. mit Schink, dramaturgische Fragmente, Bd. 3. S. 657 (Garz, 1781—81); Wiener-Zeitschrift für Kunst, Literatur u. s. w. 1817, No. 91; Mercier, neuer Versuch über die Schauspielkunst, Kap. 2, S. 91.

[4]) Akademische Gesetze für die Studierenden auf der Universität Marburg, 2. März 1796; Allgemeine akademische Statuten für die Universität zu Würzburg; Akademische Gesetze für die hohen Schulen zu Heidelberg und Freiburg, 1810; Gesetze für Studierende auf der Universität zu Göttingen, 1818 u. m. Die Strafen sind: Verweise, Carcer, sogar Relegation.

[5]) Briefe über das Schauspielwesen ꝛc. Leipzig, 1801. Kap. 2. 3. 4.

[6]) Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst ꝛc. Bd. 1. S. 51. 52. 54.

[7]) Herder, Früchte aus dem s. g. goldenen Zeitalter des achtzehnten Jahrhunderts im Bd. 12. seiner sämmtlichen Werke (Stuttgart, Cotta, 1809) S. 291 u. ff.

[8]) Rousseau, Brief über das Schauspiel, in seinen Oeuvres compl., Melanges, T. III. Deuxponts, 1782. p. 119. 303; D'Alembert's schwache, nicht, wie Blankenburg meint, treffliche Antwort im Supplement à la collection des oeuvres de J. J. Rousseau, Deuxp. 1782, T. I. p. 31. ff.

[9]) Kannegießer, die alte komische Bühne in Athen. Breslau, 1807. 8; Geoffroy, Cours de la littérature dramatique, Paris, 1820, T. 1. p. 60. 104. 253.

[10]) Geoffroy, T. 1. p. 31. 160. 479.

[11]) Schlegel müßte sie etwa im Feuilleton des Journal de Paris gelesen haben. Geoffroy's Cours de la littérat. dramat. erschien zu Paris, 1819—20; Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur zu Heidelberg, 1809—10.

[12]) Vide Hug. Grotii Excerpta, p. 784. Paris. 1626 »tragici ut loquentur magna libertas quidem fari ac facere quod libitum est modo.«

[13]) Plautus, Rud. Act. IV. Sc. 7.

[14]) Plutarch. de gloria Atheniensium, et al.

15) Luciani Toxaris, p. 516, T. II. Edit. Reiz; auch an mehreren anderen Stellen ſpricht er von der unfruchtbaren Wirkung der Schauſpielerei.

16) Cours de la littér. dramat. T. 1. p. 299; vrgl. Aeſthetiſche Anſichten Leipzig, Göſchen, 1806. 8. »über das Luſtſpiel.«

17) Ideen über die tragiſche Dichtung, in der wiſſenſchaftlichen Zeitſchrift, Baſel, 1823, Heft 3.

18) Schlegel, a. a. O., Bd. 1. S. 416—18.

19) Herder, Goldene Früchte u ſ. w. Bd. 12. S. 293. 294. 300.

20) A. a. O. Bd. 1. S. 353.

21) Herder, am a. Ort.

22) Bd. 3. der Vorleſungen, S. 291. 420.

23) Kannegießer, die komiſche Bühne Athens, S. 130. 131.

24) J. Fr. Teller, von der wahren Güte der Schauſpiele für beide Parteien, Leipzig, 1776. 8. vrgl. L. P. Schröder, über den Einfluß des Schauſpiels auf die Bildung der Jugend. Gotha, 1804, kl. 8.

25) A. Schreiber, Lehrbuch der Aeſthetik, Heidelberg, 1809. 8. §. 300.

26) K. F. Ständlin, Geſchichte der Vorſtellungen von der Sittlichkeit der Schauſpiele. Göttingen, 1823, 8. S. 178. ff.

27) Ständlin, a. a. O. S. 186. ff.

28) Götze, Joh. Melchior, theologiſche Unterſuchung über die Sittlichkeit der heutigen deutſchen Schaubühne. Hamburg, 1770. 8, und die dadurch verurſachten Streitſchriften von Schloſſer, Nölting, Nicolai, Leſſ.

29) Dramaturgie, Bd. 1. S. 425.

30) Theorie der ſchönen Künſte, Artikel: Schauſpiel.

31) Fr. Schiller, die Schaubühne, als eine moraliſche Anſtalt betrachtet (1784), in ſeinen ſämmtlichen Werken, Bd. 16. S. 252 (Wien, 1810), und in ſeinen geſammelten Schriften, Theil 4, S. 2 — 28, Leipzig, 1802. Als Schiller dieſe Abhandlung ſchrieb, hatte er 25 Jahre durchlebt, wie ſehr ſie ſich in ſpäteren Jahren umgeſtaltet haben würde, hätte er ſie noch einmal geſchrieben, geht aus ſeinen Aeßerungen über die Beſchaffenheit der Schauſpieler hervor.

32) Briefe an den Freiherrn v. Dalberg in den Jahren 1781—85, herausgegeben in Heidelberg von Dr. Marx.

33) In No. 25. S. 99 des Hesperus (Stuttgart 1824) iſt folgende Stelle enthalten: »Nicht die Erregung der Gemüthlichkeit und der Phantaſie, ſondern die Bildung des Verſtandes führt zum Erkennen und Feſthalten der Pflicht. Nicht Mangel an religiöſem Unterricht iſt an den baieriſchen Gymnaſien die Urſache der verübten Bübereien (von einer Art jugendlicher Räuberbande 1824), ſondern der Unſinn, mit welchem man die Studentchen Scenen aus Karl Moor und aus den Geſchichten des Mittelalters bei ihren Schulfeſten deklamiren läßt, ihr Gemüth erregt, ihre Phantaſie erhitzt und die Bildung ihres Verſtandes vernachläſſigt.«

34) Göthe, in ſ. kleinen proſaiſchen Schriften »über Italien«; in dem Anhange zu Mercier, neuer Verſüch über die Schauſpielkunſt, S. 486, in Eckermann's Geſprächen mit Göthe, Bd. 2. S. 69. u. a.

35) Wilhelm Meiſters Wanderjahre. Quedlinburg und Leipzig, 1821, 3 Theile, Theil 1. S. 69. 140. 165. 200; Theil 3. S. 233. ff.

36) Vrgl. »Ueber die tragiſche Dichtung« in der Basler wiſſenſchaftlichen Zeitſchrift, 1823. Heft 3.

37) J. G. B. Dräſeke, über die Darſtellung des Heiligen auf der Bühne. Bremen, 1815. 8. vrgl. den Schluß der vorigen Abhandlung.

38) Ein ſehr ungeſchickter Verſuch zu ſolchem Nachweiſe iſt gemacht in der Charis, rheiniſche Morgenzeitung, No. 49. Juni 4. 1824. »Frankfurter Quodlibet.«

39) Schlege's Vorleſungen u. ſ. w. Bd. I. S. 56.

XI.

Können Privat- oder Liebhaberbühnen auf die Fortschritte der Schauspielkunst und auf die Beförderung der Sittlichkeit einwirken?

Es ist von einem dramatischen Dichter, dem Dr. A. Müllner, die Behauptung aufgestellt, „daß die Schauspielkunst in Gefahr sey, von der Oper ganz verdrängt zu werden, und um sich zu retten und ihre Würde und ihren Einfluß zu bewahren, auf die Privatbühne flüchten müsse."

Diese Behauptung wurde alsogleich bestritten, und der Erfolg hat auch bewiesen, daß die Besorgniß jenes Dichters ganz ungegründet war.

Ich setze nun aber seiner Behauptung eine andere entgegen, die nämlich, „daß Privat- oder Liebhaberbühnen unter dem Schutze des Staats gar nicht stehen oder geduldet werden sollen, weil sie die Fortschritte der Schauspielkunst nicht fördern und der Sittlichkeit nachtheilig sind."

Denn das dem Schauspieler vorgezeichnete Ziel ist die Virtuosität der Darstellung. Diese besteht darin, den vom dramatischen Dichter empfangenen Charakter mit seinen eigenthümlichen äußeren Merkmalen zu bekleiden und von allen seines Gleichen auszuscheiden. Hierin beruht ausschließlich, was man die Produktivität des Schauspielers nennt und zu nennen berechtigt ist.

In dieser Beziehung bieten nun die Privat- oder Liebhaberbühnen nachbemerkte Hindernisse dar.

1. Nicht Jedermann hat die Fähigkeit, den Gemüthszustand und das einem fremden Charakter Eigenthümliche an seinem eigenen Körper leicht und ungezwungen darzustellen. Es gehört dazu eine gewisse Biegsamkeit der Muskeln und der Stimme, das Nachahm- oder Nachbildungstalent und Uebung. Hieraus schon ergibt sich für Privatbühnen ein Mangel an geeigneten Personen zur Darstellung. Ihr

Zirkel ist viel zu beschränkt, um die erforderliche Zahl von Talenten solcher Art zu versammeln. Man nimmt, was sich darbietet, ohne eine Wahl zu haben, oder man wählt ängstlich nach Gesellschaftsverhältnissen, damit nur Alles hübsch ebenbürtig sey. Das Dargebotene oder Gewählte kann nun zwar scheinbar ein Ganzes bilden, indeß wird es bei näherer Ansicht immer sehr lückenhaft erscheinen, eben weil es von beschränkten individuellen oder gesellschaftlichen Verhältnissen bedingt und abhängig ist. Je größer das darzustellende Dichterwerk, desto schwieriger die Darstellung; die unvollkommene und mangelhafte Darstellung ist aber eine natürliche Folge des Mangels an guten Darstellern. In jedem Fall jedoch versucht sich hier allererst die Darstellfähigkeit, ohne sich bereits entfaltet zu haben, und wenn auch derlei Versuche einige Fertigkeit erzeugen, so beschränkt diese dennoch immer sich nur auf einen niederen Grad des theatralischen Mechanismus, und zwar darum, weil

2. Mangel an Zeit die weitere Ausbildung verhindert. Wollte man auch annehmen, was sehr zu bezweifeln ist, daß in einer Stadt oder in einem Städtchen freiwillig eine Gesellschaft mit den erforderlichen Eigenschaften zur Darstellung sich vereinigt hätte, so müssen die Rollen doch eingelernt, in Proben ausgeführt und dann vorgespielt werden, welches Alles viele Zeit in Anspruch nimmt. Hat aber ein jeder Darsteller diese Zeit übrig? Kann er sie verwenden ohne Nachtheil für seine Amts- und Berufsgeschäfte?

Außerdem stehen Schauspielen und das eigentliche Arbeiten im Amte und im Beruf in geradem Widerspruch und sind, obgleich Beides Anstrengung kostet und jenes dem Liebhaber mehr Sorgen macht als dieses, ihrer Natur nach durchaus verschieden. Die wirklichen oder eingebildeten Annehmlichkeiten des Spiels entziehen daher den ernsten Beschäftigungen die Zeit, erregen auch wohl Abneigung gegen diese, und da solches bald fühlbar wird, bleibt keine Wahl, als die Berufsgeschäfte zu vernachlässigen, oder die Spielerei aufzugeben.

Auch die technische Einrichtung, die scenische Anordnung der Stücke verursacht bei Privatbühnen einen größeren Zeitaufwand, weil man mit den Kunst- und Handgriffen dieses Geschäfts nicht so vertraut

iſt und ſeyn kann, wie jene Perſonen, welche lediglich zu ſolchem Behuf bei öffentlichen Bühnen angeſtellt ſind und verwendet werden. Kleinere Stücke, Familienſcenen und dergleichen erfordern zwar nur im beſchränkten Grade die Kenntniß des Techniſchen, ſie paſſen daher auch zur Darſtellung auf Privatbühnen; allein das Aermliche und Verkehrte wird unfehlbar und augenſcheinlich ſich kundgeben, wollte man es mit Emilia Galotti, mit Taſſo, mit den Dramen Calderon's und Shakespeare's verſuchen. Darauf, daß Perſonen, welche mit der Einrichtung des Theaters bereits bekannt ſind, eine gelungene Vorſtellung dieſer Art zu Wege bringen können und gebracht haben, oder daß Perſonen von feiner Weltbildung ein Konverſationsſtück wirklich ſo ausgeführt haben, daß alle Schauſpieler Aehnliches zu leiſten verzweifeln müſſen, kommt es hier ganz und gar nicht an, weil nicht von einzelnen, durch beſondere Umſtände, im letzterwähnten Fall durch den Beſitz eigener feiner Weltbildung bedingten Erſcheinungen, ſondern von dem Betriebe eines Gewerbes die Rede iſt, worin der mechaniſche Theil vorwaltet, und von Privatbühnen, welche die Fortſchritte in jenem Gewerbe fördern ſollen.

Zu dieſem Zweck reicht nun aber

3. die Eigenthümlichkeit und der Wirkungskreis der Privatbühnen keineswegs hin. Jede Kunſt, jede mechaniſche Fertigkeit muß öffentlich geübt werden, wenn ſie nützen ſoll, und damit ihre Ausübung öffentlich erfolge, muß ſie die ausſchließliche Beſchäftigung gewiſſer, oder einer Klaſſe von Perſonen ſeyn. Der Dilettant kann ſich dem Mechaniker, dem Künſtler annähern oder gleichſtellen, ſeine Virtuoſität aber muß hervortreten und nicht hinter der verſchloſſenen Thüre bleiben. Tritt ſie aber an die Oeffentlichkeit und widmet ſie ſich der Oeffentlichkeit, ſo hört ſie auf Liebhaberei zu ſeyn und Dilettantismus; ſie wird Beruf, und ſucht den größtmöglichen Wirkungskreis. Durch Kunſtdilettanten, hätten ſie auch auf Künſtlerſchaft Anſpruch, gewinnt die Kunſt ſehr wenig; es liegt ihnen nämlich nicht daran, für ein Publikum zu leben und zu wirken, ſie beſchränken ſich vielmehr auf ſich und einen kleinen Kreis von Vertrauten.

Wie mit der Kunſt und dem mechaniſchen Gewerbe, verhält es ſich auch mit dem Schauſpielen auf öffentlicher Bühne, das gleichſam mitten inne ſteht. Unmöglich laſſen ſich aber die Forderungen an dasſelbe zugleich an eine Privatbühne ſtellen. Die Vorſtellungen auf dieſer erſcheinen lediglich als Folgen einer Gefälligkeit, als freiwillige Leiſtungen, mithin müſſen die mittelmäßigen für gut, die nothdürftig guten für ausgezeichnet gelten, um ſo gewiſſer, weil es an kompetenten Richtern fehlt, oder wenn dieſe anweſend ſind, ſie über die Beſchaffenheit der Vorſtellungen kein offenes Urtheil abgeben können und werden. Ueberhaupt geht alles Streben und Wirken der Privatbühnen hauptſächlich dahin, „daß Etwas vorgeſtellt wird;“ wie das Etwas aber vorgeſtellt wird, bleibt denn doch der Einſicht eines Jeden und das Gelingen wie das Mißlingen dem Zufall überlaſſen. Bei der erſten Einleitung und den erſten Verſuchen wird man allenfalls noch die Stimme des Anordners hören und beachten, ſpäterhin aber ſeinen eigenen Weg wählen und verfolgen. Jeder Tadel wäre nicht bloß fruchtlos, ſondern auch unheilbringend; denn wer würde die Rüge gleichgültig hinnehmen, daß er in der Darſtellung Fehler begangen, nicht im Sinne des Dichters geſpielt habe! Eine Privat- oder Liebhaberbühne kennt keine Subordination, und das Urtheil über Vorſtellungen, die ſie liefert, darf öffentlich nicht anders, als beifällig ausgeſprochen werden. Wollte die ernſte Kritik ihr Amt verwalten, alſogleich würde die vorgeſchützte Liebe zur Kunſt ihr Ende erreicht haben.

Wie ſoll aber eine Kunſt oder ein Gewerbe befördert und ausgebildet werden, wenn der Kunſtbefliſſene, der Liebhaber, Dilettant oder wie er ſonſt genannt wird, keinen anderen Maßſtab, als ſein eigenes Gefühl und ſeine eigene Einſicht hat? wenn die Zuſchauer ſämmtlich gebunden ſind, über Werth und Unwerth der Leiſtung ein Urtheil auszuſprechen, wenn ſie als eingeladene Gäſte nicht einmal zu urtheilen befugt ſind, indem eine Privatleiſtung kein Gegenſtand einer öffentlichen Beurtheilung ſeyn darf!

Will die Privatbühne jedoch ſich ſogar einen ſtehenden Charakter aneignen, ſo vermehren ſich damit alle vorbemerkten Hinderniſſe, und es kommen insbeſondere noch in Betracht

4. die Koſten, welche die Vorſtellungen verurſachen. Die größte Schwierigkeit bietet hier die Beſchaffenheit des Koſtüms, indem beſonders Perſonen von einiger Erziehung den papierenen Flitterglanz, und nicht mit Unrecht, als ihrer unwürdig verſchmähen, auch wohl das beſchränkte Lokale die Armſeligkeit desſelben zur grellen Anſchauung bringt. Und hier befinden Privatbühnen in der Regel ſich auf dem entgegengeſetzten Endpunkte mit jenen Perſonen von feiner Weltbildung, die wohl irgend ein bedeutendes Ereigniß des Tages mit einer theatraliſchen Vorſtellung feiern zum eigenen Vergnügen, nicht des Schauſpielens wegen, dieſerhalb aus einem großen zahlreichen Kreiſe wählen können und über die glänzendſten Außenmittel gebieten.

Dieſer Umſtand ſtreift indeß ſchon an das ſittliche Gebiet der Privatbühnen; ich will daher, hierdurch und durch die ſonſtigen Verzierungen der Bühne veranlaßt, nur noch bemerken: „daß die äußeren Beſtandtheile denn doch dem Inneren, die äußere Ausſtattung dem Dichterwerke, würdig entſprechen müſſen, weil alle Wirkung einer theatraliſchen Aufführung in der Täuſchung ruht, und dieſe Täuſchung hauptſächlich durch ſinnliche Mittel und ſinnliche Anſchauung erwirkt und befördert werden ſoll," wozu Privatbühnen wahrlich nicht geeignet ſind.

Von welcher Seite man immer die Privatbühnen betrachten mag, das Reſultat bleibt unverändert das nämliche. Ihrer inneren Gebrechen wegen, hauptſächlich in Rückſicht ihrer gänzlichen Abhängigkeit von dem guten Willen und Vermögen der Theilnehmer, ſind ſie ſelbſt mannigfachen Rückſichten und Veränderungen unterworfen, auf einen kleinen Kreis berechnet, zur Beförderung der ſogenannten Schauſpielkunſt nicht geeignet, ſondern nur eine Spielerei, welche, andauernd und ſyſtemartig betrieben, die Zeit den nöthigen Geſchäften entzieht und Komödianten bildet, ſchlechter als die profeſſionirten. Zu einem Normale des Geſchmacks können ſie ſich vollends gar nicht erheben, weil der Geſchmack hier ganz eigentlich von dem Anordner oder von der Anſicht und Bildung einzelner Mitglieder ausgeht, von den wunderlichſten Verhältniſſen derſelben unter einander, oder gegen die eingeladenen Zuſchauer, am meiſten davon beſtimmt wird, was ohne beſondere

Rückſicht auf den inneren Werth von der vereinigten Geſellſchaft nach Maßgabe der ihr zu Gebot ſtehenden Mittel aufgeführt werden kann. Eine Beſchränktheit und Einſeitigkeit, die für die Kunſt irgend einen Gewinn zu geben durchaus unvermögend iſt.

Meine zweite Behauptung war, daß Privatbühnen der Sittlichkeit nachtheilig ſind. Auch hier liegt der Beweis ziemlich nahe. Was ſich von dem ſchädlichen Einfluß kleiner Provinzialbühnen ſagen läßt, gilt ebenfalls von Privatbühnen. Vor allen Dingen erzeugen ſie bei den Mitgliedern

1. Eigendünkel und Ueberſchätzung eigener Verdienſte. Wenn man Vorſtellungen ſolcher Art angeſehen und, wie es nicht anders ſeyn kann, belobt hat, dann aber das Urtheil der Privatbühnenkünſtler vor ſich und unter ſich anhört, ſo glaubt man in einer ganz neuen Welt zu ſeyn. Wahre Armſeligkeiten werden da als vollendete Kunſtwerke geprieſen und weit über die Vorſtellungen öffentlicher Bühnen erhoben. Entblößt von allen erforderlichen Vorübungen, von dem angeblichen und eingebildeten Erfolge ihrer Verſuche geblendet, glauben ſie jene entbehren und bereits im Beſitze hoher Meiſterſchaft ſelbſt den Schauſpielern von Metier Anleitung und Rath, Vorſchrift und Regel ertheilen zu können. Wir haben Leute gekannt, welche als Dilettanten unausſtehlich vorlaut und von ihren Verdienſten auf's Beſtimmteſte überzeugt waren, dennoch aber auf einer öffentlichen Bühne wie Seifenblaſen verſchwanden. Will man die Schwäche und Zerriſſenheit ſolcher Privatgeſellſchaften augenſcheinlich kennen lernen, ſo miſche man nur Einen geübten Schauſpieler ein; denn Leute, welche täglich mit einer und derſelben Sache ſich beſchäftigen, müſſen unfehlbar in derſelben eine größere Fertigkeit und Sicherheit beſitzen, als diejenigen, welche eine Nebenbeſchäftigung daraus machen. Außerdem erwartet das ſich etwa verſammelnde Publikum von der Vorſtellung auf einer Privatbühne keinen theatraliſchen Genuß, findet ſich vielmehr aus ganz anderen Gründen ein. Die Dilettanten werden daher durch nichts in dem Wahn ihrer Vortrefflichkeit geſtört; ſie lernen wahre Virtuoſität weder kennen noch achten, verbreiten im Gegentheil darüber in ihren Zirkeln ganz irrige Begriffe; denn alle ihre Urtheile ſind einſeitig, weil ſie

keine andere Grundlage, als die eigene verſchrobene Anſicht und Meinung haben.

Aber auch im Privatbühnenverein ſelbſt wird aus der Ueberſchätzung eigener Verdienſte eine Geringſchätzung der Verdienſte der anderen Theilnehmer entſtehen. Die Vorſtellungen auf Privatbühnen geſtatten keine ſtrenge Sonderung der Rollenfächer, darum kann die Rollenvertheilung nach den Fähigkeiten der Darſteller ebenfalls nicht genau abgemeſſen werden, vielmehr wird die Beſetzung einer Rolle in der Regel von dem Standpunkte abhängig ſeyn, den die Eine, oder der Andere in der Geſellſchaft behauptet.

So gelangen die Glanzrollen in die Hände der Glanzdamen und der Glanzherren; die Rangordnung trägt ſich aus dem Leben auf die Bühne über, und die einzige Ausnahme wird die Narrenkappe, die komiſche Perſon ſeyn. Denn wer Andere lachen macht, glaubt Witz zu haben, und der nimmt es mit ſeinem Rang und Stand nicht ſo genau auf der Bühne, wo er den Abgang der extenſiven Rollengröße durch das Intenſive derſelben hinreichend erſetzen zu können die Ueberzeugung hat. Daß nun die Inhaber ſolcher Glanzrollen, als das bevorrechtete Perſonale, mit lächerlicher Gravität auf das untergeordnete Perſonale herabſehen, und dieſes den fehlenden äußeren Glanz durch eine eben ſo lächerliche Gewichtigkeit des Spiels zu ergänzen ſuchen wird, liegt in der Natur der gegenſeitigen Verhältniſſe des Vereins, und aus dieſer Rivalität bilden ſich jene Klatſchgeſellſchaften, in welchen unaufhörlich das liebe, geliebte und doch ſo winzige Ich vorwaltet und von Speichelleckern und beſchränkten Köpfen vollends verdorben wird.

2. Aus der erwähnten Rollenrivalität entwickelt in natürlicher Folge ſich das Beſtreben, im äußeren Putze ſich anzunähern oder gegenſeitig ſich zu übertreffen. Die Rolle des Fürſten erfordert fürſtliche Kleidung; die Gräfin kann nicht im einfachen Hauskleide erſcheinen. Das gewöhnliche Theaterkoſtüm iſt für den engen Raum der Privatbühne nicht geeignet, der einfache, auf optiſche Täuſchung berechnete Stoff erſcheint gewiſſermaßen armſelig; die feineren Stoffe aber ſind koſtſpielig. Was ſchon im Leben den Ruin mancher Familie nach ſich zieht, verbreitet mit größerer Gewalt ſich über die Bühne. Das Aeußere

wirkt auf's Innere, und mit dem Prunk der Bekleidung, mit den Reizen des Schmucks auf der Bühne wächst der Hang zur Putzsucht welche stets nach Außen strebend endlich auch nur von Außen, durch Mittelspersonen, befriedigt werden kann. — Dieser Umstand tritt um so gewisser ein, je größer der Wirkungskreis einer Privatbühne gezogen ist, je öfter der Wechsel der Vorstellungen erfolgt.

3. Der Wechsel der Vorstellungen wirkt nachtheilig auf die Persönlichkeit der Darsteller, nachtheiliger als von der öffentlichen Bühne. Schon im geselligen Leben kann bemerkt werden, daß Personen, welche in sehr verschiedenartigen Lagen gewesen, so abgeschliffen und abgerundet sind, daß man selten sie an bestimmten Punkten festzuhalten vermag und eine große Menschenkenntniß erfordert wird, den Grundton ihres Charakters aufzufinden. Aehnliches trifft man bei allen Schauspielern. Der Unterschied liegt nur darin, daß jene die Erfahrungen selbst gemacht haben und diese von dargestellten Ereignissen oder Erfahrungen nachahmend sich Etwas aneignen, die Eigenthümlichkeit ihres Charakters aufgeben und mit einem bunten Gemisch theatralischer Charakteristik erscheinen. Auch wer oft auf einer Privatbühne gestanden, trägt an seinem Körper den Theaterstämpel als natürliche Folge, weil, wie bereits erwiesen ist, das Schauspielen am eigenen Körper geschieht und am Körper die Spuren zurückläßt.

Es geht aber auch innerlich nicht spurlos vorüber. Da man sich gewöhnt, Rollen zu spielen und seine Persönlichkeit zu verläugnen, da diese Rollen Ereignisse umfassen, die Ausnahmen in der bürgerlichen Gesellschaft sind, und besonders beim weiblichen Geschlecht sich um Verirrungen einer leidenschaftlichen Liebe und dergl. drehen, so entsteht durch die Darstellung auf der Bühne unfehlbar eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Wirklichkeit im Leben, d. i. gegen das Ereigniß, wenn man es selbst erlebt, oder in die Lage kommt, es erleben zu können, und so werden die Rücksichten immer lockerer, durch welche Ehrbarkeit und Sittsamkeit gewöhnlicher Weise zu bewahren sind. Jene affektirte Schamhaftigkeit, Naivetät, Widerstandsform, und dennoch wieder jene methodische Folgsamkeit im Gewähren, pflanzt von der Bühne sich in's Leben ein, erleichtert die Annäherung, Bekanntschaft,

XII.

Welche Eigenschaften muß ein Schauspieler besitzen, um sein Geschäft mit Erfolg zu betreiben?

Der Schauspieler ist das Geschöpf des Dichters, mithin nicht für das Werk desselben, sondern nur für dessen Darstellung verantwortlich. Da diese wie ein förmliches Geschäft betrieben wird und ein Gewerbe ist, wozu gewisse Personen sich vereinigt und verpflichtet haben, so kommt es, um darin die erforderliche Vollkommenheit zu erlangen, allerdings auch auf gewisse nothwendige Eigenschaften an. Bei Ermittelung derselben muß man jedoch die Natur des Geschäfts beachten und keine Forderungen an den Schauspieler stellen, welche ihn seinem eigenthümlichen Kreise entrücken und dem Dichter gleichsetzen oder gar über denselben erheben. Geschieht Letzteres, so entsteht eine Verwirrung, die, wie wir gesehen haben, kein Ziel kennt und Anstalten zu untergraben und zu vernichten droht, die auf einen bestimmten Staatszweck hinzuwirken berufen sind. Je schärfer man also hier die Gränzen ziehen kann, desto vortheilhafter ist es für Denjenigen, der dem Geschäft sich widmet, und für Die, welchen die Anordnung und Beurtheilung der Leistungen zusteht; denn jener wird wissen, was er zu erfüllen hat, und diese, was sie zu fordern berechtigt sind.

Die Eigenschaften, welche ein Schauspieler haben muß, sind:

a) natürliche;

b) erworbene.

Zu den natürlichen Eigenschaften gehören folgende:

1) Figur oder Körpergestalt. Sie ist darum nöthig, daß eine Täuschung hervorgebracht werde. Die Gestalt, sagt schon Mercier, ist eine wesentliche und unentbehrliche Eigenschaft; man wählt einen Soldaten zur Parade aus u. s. w., man sollte bei einem Schauspieler die nämliche Sorgfalt haben. Cooke in seinen Grundsätzen der Dramaturgie verlangt ebenfalls, daß der Schauspieler von

den persönlichen Mängeln frei sey, die ihn für das Theater untauglich machen, weil diese Profession das Eigenthümliche und Kritische an sich habe, daß der Körper eben so sehr bei den Zuschauern Widerwillen erregen könne, als die Seele, und sämmtliche andere Theaterlehrer stimmen in diese Forderung ein.

Ueberall, wo der Mangel körperlicher Eigenschaften in Beziehung auf die dargestellte Rolle von der Kritik gerügt wird, ist demnach diese Rüge durchaus keine persönliche Beleidigung. Die Rüge trifft die Sache, nicht die Person. Ein nicht fünf Schuh hoher Held ist auf der Bühne eine fast lächerliche, die Illusion vernichtende Figur. Das Theater ist ein Schauplatz, wie der Exerzirplatz, und die sogenannte Kunst muß es sich gefallen lassen, hier körperlich nach Schuhen und Zollen, oder nach der Elle gemessen zu werden, weil der sinnliche Stoff, in welchem sie ausgeprägt wird und ausgeprägt erscheint, der Körper des Schauspielers ist. Die Gebilde des Dichters sind, wie schon bemerkt, keineswegs von der Straße ohne Auswahl hergenommene Individuen, es sind Ideale, die auch äußerlich gebührend bekleidet werden, oder in der Erscheinung auf der Bühne entsprechend sich darstellen müssen. Wo die Individualität des Schauspielers zur äußeren Bekleidung nicht hinreicht, entsteht ein Flickwerk, weßhalb ein Sachkundiger sehr richtig bemerkt hat [1]), daß Rollenfächer nicht nach der Willkür der Schauspieler, sondern nach der Natur zu behandeln sind, d. i. wie es die Individualität des Schauspielers erfordert, und die von der dirigirenden Behörde zu Gunsten des darzustellenden Charakters benutzt werden muß, weil hier oft alle Kunst (Kunstgriffe) den Mangel an Individualität nicht zu ersetzen im Stande ist.

Mlle. Clairon [2]) lieferte eine förmliche Klassifikation der Männer- und Frauenrollen nach der Gestalt, und wenn sie auch derselben noch einige andere Ingredienzen beigemischt hat, so legt sie doch auf jene den vorzüglicheren Werth, und Niemand wird es zu läugnen vermögen, daß den theatralischen Vorstellungen ein weit höherer Grad der Vollkommenheit oder Täuschung, als dem erwünschten Zweck derselben, innwohnen würde, wenn man in der Auswahl der Schauspieler

rücksichtlich der zur Rolle passenden Figur mit größerer Sorgfalt verführe. Paßt die Gestalt der Rolle an, so ist die Hauptsache gegeben, und alles Uebrige geht leichter und williger von Statten; stehen aber Figur und Rolle in Widerspruch, dann wird mancher tüchtige Kunstgriff erfordert, um auch nur eine nothdürftige Uebereinstimmung und Verschmelzung hervorzubringen. Daß ein Publikum mitunter sich an die der Rolle widersprechende Gestalt des Schauspielers gewöhnt, kann als eine Ausnahme in keinen Betracht kommen.

2) Sprachorgan und Aussprache; eine starke und wohlklingende Stimme, um überall sich verständlich zu machen. Diese Eigenschaft behauptet noch ihren Werth, wenn auch Jugend und Schönheit verschwunden sind.

3) Fertiges und sicheres Gedächtniß. Ohne dieses findet der Schauspieler kaum Zeit, seine Rolle einzulernen, weniger noch zum Nachdenken über dieselbe. Er wird, wie irgendwo gesagt wurde, Allem alsdann den ganz gleichen Anstrich geben und stets unter dem bleiben, was er vorstellt. Zuweilen wird der Mangel an Gedächtniß durch malerische Stellungen und Pausen zu decken gesucht, doch vergeblich; denn die entstandene Lücke zeigt dem aufmerksamen Zuhörer sich auch in dem der Pause nachfolgenden Abstoßen und Auffahren der Betonung, gleichsam um von der unterbrochenen und zerrissenen Periode die Aufmerksamkeit abzulenken u. s. w.; es sind Gedächtnißfehler der Schauspieler, die, wie Dingelstedt bemerkt hat, unter dem Namen Kunstpausen in den Adelstand erhoben worden, und gegen welche die Zuhörer nur aus Gewohnheit nachsichtig sind, die jedoch in keinem griechischen und römischen Theater jemals hätten zum Vorschein kommen dürfen.

Daher nennt Schlegel [3]) reine Aussprache und geübtes Gedächtniß mit Recht das ABC des Schauspielergeschäfts; Schiller sagt das Nämliche in den Briefen an den Freiherrn v. Dalberg; Fr. L. Schmidt [4]) behauptet, die ganze Kunst dessen, der nicht memorirt, beruhe auf dem Souffleur, der alsdann Orakel und Disponent über sein Spiel sey, und Jedermann wird Cooke's Versicherung [5]) beistimmen, daß, wer nicht genau wisse, was er sagen soll, durchaus

nicht wiſſen könne, wie es geſagt werden ſoll, weßhalb denn Kultur des Gedächtniſſes der erſte Schritt zur guten Darſtellung bleibe u. ſ. w.

4) Dauerhafte Geſundheit. Dieſe Eigenſchaft wird von der Natur des Schauſpielergeſchäfts bedingt, welches, ohne auf die innere Stimmung des Menſchen und auf äußere klimatiſche Einflüſſe Rückſicht zu nehmen, in der Ausübung an gewiſſe feſtgeſetzte Stunden geknüpft iſt. Das öftere, meiſtens eingebildete Krankſeyn, der Schauſpielerinnen insbeſondere, iſt eine wahre Direktionsplage, der man gleich Anfangs beim Engagement durch abverlangte Geſundheitszeugniſſe, oder auch, wie in Frankreich, durch eine Geſchäftsordnung begegnen ſollte [6]). Daß Letztere durchgreifend iſt, oder überhaupt in dieſer Beziehung nur Ernſt gezeigt werden darf, bewies unter anderen auch die baieriſche Schauſpielergeſellſchaft, welche unter der Führung des Direktors Carl im Jahre 1825 länger als zehn Wochen auf dem Theater an der Wien in Wien Gaſtvorſtellungen gab, und in dieſer ganzen Zeit, außer der Frau Direktrize, kein einziges Mitglied unpäßlich meldete. — Und wie ſelten die italieniſchen Sänger und Sängerinnen an ſolchem Uebel leiden, iſt ohnehin bekannt.

Zu den Kenntniſſen oder Eigenſchaften, welche zu erwerben ſind, rechne ich:

1) Kenntniß der Grammatik und der Proſodie der Mutterſprache. Wer den Werth der Worte nicht kennt, kann auch den Gedanken nicht erfaſſen, und es iſt in der That nichts trauriger, als wenn Leute, deren Beſtimmung es iſt, die Meiſterwerke der Dichter aufzuführen, nicht einmal den Unterſchied der Wortgeſchlechter und den Gehalt einer langen oder kurzen Sylbe zu beſtimmen wiſſen.

Ich will hier gar nicht von einer vollkommenen Kenntniß der klaſſiſchen Schriftſteller ſeiner Nation, von der genauen Kenntniß der Dichtkunſt und Redekunſt u. dgl. ſprechen, denn alle ſolche Forderungen ſind rein in die Luft geſchrieben, oder wenn ja der Schauſpieler Neigung hätte, mit all dem näher bekannt zu ſeyn, ſo wäre ihm der Weg dazu ſchon durch die Kenntniß der Grammatik und der Proſodie gebahnt. Dieſe aber iſt weit unerläßlicher, als

2. die vollkommenste Kenntniß der Geschichte und Erdbeschreibung, von welchen ich nur Vorkenntnisse fordere, da die Zeit, welche ihm zum Einstudieren einer Rolle bewilligt ist, vollkommen ausreicht, die geschichtlichen Quellen oder den Rath seiner Vorgesetzten rücksichtlich derselben und des gesammten historischen Grundes der dramatischen Dichtung zu benutzen, und dergestalt allmälig seine geschichtlichen Kenntnisse zu bereichern.

3. Tanzen und Fechten zu erlernen ist aber dem Schauspieler darum nothwendig, um den Körper leicht und anmuthig zu bewegen, und des Degens sich ohne Verlegenheit zu bedienen. Dagegen halte ich

4. Tonkunst und Zeichenkunst für Luruskenntnisse des Schauspielers, in so fern jene dienen soll, den Umfang seiner Stimme zu erkennen und Mißtöne zu vermeiden, und diese, um die Wichtigkeit der Uebereinstimmung eines Gemäldes in seinen Theilen auf der Bühne wahrzunehmen. Das Alles kann durch andere Uebungen ersetzt werden, und Letzteres findet ohnehin keine Anwendung, da der Schauspieler die Uebereinstimmung seiner Bühnenleistung mit einer entworfenen Zeichnung weder zu bewirken, noch zu beurtheilen vermag.

In der Mitte zwischen den natürlichen und zu erwerbenden Eigenschaften des Schauspielers, beiden aber angehörig und die nothwendigste Bedingung seines Geschäfts, steht das Nachahm- oder Nachbildungstalent, ursprünglich zwar angeboren, durch Uebung aber zu erweitern und zu vervollkommnen. Ohne den Besitz dieses Talents ist kein ausgezeichneter Schauspieler denkbar. Je mehr indeß dasselbe vorhanden und ausgebildet ist, um so größer erscheint die Kunstleistung des Schauspielers, wovon alle Virtuosen im Fache ein unbestreitbares Zeugniß geben. Wer kein Nachahmtalent besitzt, muß auf der Bühne entweder nur in seiner eigenen Individualität erscheinen, oder in entschiedener Mittelmäßigkeit beharren.

Daraus, daß man die Sache nicht mit dem rechten Namen belegte, das Schauspiel aus dem Kreise der nachahmenden Künste in das Gebiet der schaffenden Künste übertrug, sind alle jene, bereits gerügten Forderungen an den Schauspieler hervorgegangen. Er sollte

außer einer Maſſe ſolider Kenntniſſe noch eine glückliche Phantaſie, Geiſtesgegenwart, einen gebildeten Verſtand, richtige Urtheilskraft und Scharfſinn beſitzen, um alle, ſelbſt die verſchiedenartigſten und ſeltenſten Merkmale an den menſchlichen Handlungen, Leidenſchaften und Charakteren zu erfaſſen und auszuſcheiden; ein inniges, feines, treues Gefühl, damit er überall ſicher gehe, die Wahrheit nie verfehle und das Schickliche mit feſtem Sinn ſich aneigne; Fähigkeit zum höchſten Schwunge, zur höchſten Kälte, und volles Bewußtſeyn bei aller Leidenſchaftlichkeit, damit ſein Affekt ihn nie über die Gränzen der ſchönen Natur hinausreiße; ſcharfe Kenntniß des menſchlichen Herzens in den tiefſten Abgründen und alles deſſen, was die Menſchheit Großes und Edles, Lächerliches und Abſcheuliches hat; die Leichtigkeit endlich, das Alles in ſich aufzunehmen und mit der täuſchendſten Wahrheit und Natürlichkeit darſtellen zu können (!) [7]).

Ich bin völlig überzeugt, daß noch kein Schauſpieler der Welt dieſen Forderungen genügt hat, oder zu genügen im Stande iſt. Sie ſetzen ein ſolches Studium voraus, daß bei den herrlichſten Anlagen eine ganze Lebenszeit nicht hinreichen würde, in ihren Beſitz zu gelangen. Dann lehrt auch die Erfahrung aller Zeiten, daß dem Schauſpieler die Gelegenheit nicht gegeben iſt, in die tiefſten Abgründe des menſchlichen Herzens hinabzuſteigen, und insbeſondere das Große und Edle zu erfaſſen und ſich anzueignen; ja es lehrt ferner die Erfahrung, daß ſelbſt große Schauſpieler nur ganz oberflächliche Kenntniſſe beſitzen, von Anthropologie und Pſychologie im Grunde ſo wenig verſtehen, wie von der Theorie der Dicht- und Redekunſt, vielmehr nur nach einer paſſenden äußeren Bezeichnung und Ausſchmückung ſtreben, welche ein gebildetes Nachahmtalent vollkommen darzureichen vermag.

Außerdem darf nicht vergeſſen werden, daß die beſte theatraliſche Darſtellung einer optiſchen Täuſchung verwandt iſt, weil ſie vorübereilt und nicht geſtattet, daß man ihr einen unwandelbaren Maßſtab der Beurtheilung anlege; um ſo weniger, da ſie nur als Bekleidung eines gegebenen Ideals erſcheint und bloß den prunkenden äußeren Schimmer von dieſem zur Schau legt. Sie borgt die Farben dem Leben ab, ſtellt aber nur eine Geſtalt des Dichters dar, und wenn

wir die Farbenmiſchung für ein Ergebniß des Beſitzes jener von dem Schauſpieler geforderten Eigenſchaften halten, dann irren wir gewaltig, indem wir dem Schauſpieler und ſeinen außerordentlichen Kenntniſſen dasjenige zuſchreiben, was ganz einfach die Zeichnung des dichteriſchen Charakters veranlaßt und beſtimmt hat.

Was alſo Dramaturgen und Aeſthetiker in ſolcher Beziehung dem Schauſpieler zumuthen, überſteigt die Gränze der Möglichkeit. Es bedingt Genie's im eigentlichen Sinne und ſogar einen Verein von Genie's, weil oft auch Nebenrollen von entſchiedener Wirkung ſind. Hier iſt kein Kunſtwerk eines *einzigen* Meiſters vorhanden, dem man die flüchtige oder inkorrekte Behandlung einiger Nebentheile bei ſeinen ſonſtigen Vorzügen zu Gute halten könnte; ſondern eine Darſtellung, in deren Theile mehre Perſonen ſich theilen, welche *ſämmtlich* Künſtler ſeyn ſollen, und ſowohl in dem Zuſammenfügen der Theile, wie auch in jedem einzelnen Antheil ein Kunſtwerk zu liefern haben.

Wie läßt ſich nun wohl ein Kunſtwerk denken aus vielen Theilen beſtehend, und jeder einzelne Theil desſelben von einem anderen Künſtler gebildet!

Ich will nicht unterſuchen, wer von den als groß geprieſenen Schauſpielern ein wahres Genie geweſen iſt, ſondern nur darauf zurückweiſen, daß bei einer Darſtellung, die aus ſo vielen Theilen zuſammengeſetzt iſt, als die Dichtung Rollen hat, die genialſte Ausführung einer Rolle lediglich an ſich, nicht aber im Zuſammenhange mit den anderen Rollen, als ein genialer Bruchſtück ſich kundgeben kann, wobei gerade darum, daß nur ein Bruchſtück gegeben wird, die *Harmonie des Ganzen* eben ſo ſehr leidet, als ſie vermißt werden würde, wenn andererſeits jeder Rollenſpieler ein origineller Künſtler wäre.

Denn eine harmoniſche, zugleich natürliche und künſtleriſche, Einheit iſt unmöglich, weil die Verſchiedenheiten der ſchöpferiſchen Individualitäten ſich weder vereinigen noch verſchmelzen laſſen; ſondern jeder Künſtler um ſo gewiſſer ſeinen eigenen Styl hat, als ſeine Schöpferkraft und Virtuoſität ausgezeichnet iſt, und hieraus wäre

ſchon der Beweis zu führen, daß ein aus lauter Genie's beſtehender Schauſpielerverein die geſammte Harmonie eines dramatiſchen Dichterwerks in der äußeren Darſtellung vernichten müßte.

Die Harmonie des Spiels, bezogen auf die verſchiedenen Theile der Dichtung oder auf die Rollen desſelben, iſt nämlich keine Folge der ſchöpferiſchen Künſtlerkraft; ſie entſteht, wenn eine leitende Hand in den Vorübungen jedem Theile ſeine Stelle anweiſet und ihn nöthigt, ſeine Perſönlichkeit aufzugeben, und ſich zum dienenden Mitwirken herzuleihen. Im Schauſpielen kehrt demnach das Verhältniß der Kunſt ſich gänzlich um, indem dasjenige, was anderwärts eine Kunſtſchöpfung bedingt, die freie Selbſtthätigkeit des Geiſtes, hier zum untergeordneten Mittel wird. Auch dieſen Umſtand hat Göthe längſt erkannt und darüber ſich in einem Prologe bei Eröffnung des Hoftheaters in Weimar am 7. Mai 1791 alſo ausgeſprochen:

„Bedenken wir, daß Harmonie
Des ganzen Spiels allein verdienen kann
Von euch gelobt zu werden, daß ein Jeder
Mit Jedem ſtimmen, Alle mit einander
Ein ſchönes Ganzes vor euch ſtellen ſollen;
So regt ſich die Furcht in unſ'rer Bruſt.
Von allen Enden Deutſchlands kommen wir
Erſt jetzt zuſammen, ſind einander fremd u. ſ. w.

Leitung und Uebung werden daher ein gutes Zuſammenſpiel, die Harmonie des Spiels, weit ſicherer begründen, als alle Genialität in einer Rolle, neben welcher die übrigen Schauſpieler immer nur wie Stümper und Sudler erſcheinen könnten. Aber auch dieſe Leitung wird bei einem jedenfalls bunten Schauſpielerverein ohne Ernſt und ohne Zwangsmittel kaum möglich ſeyn. Klagte doch ſelbſt Iffland ausdrücklich „daß nicht Ein Kammerdiener, nicht Ein Reitknecht, nicht Ein Dümmling von dem Verfaſſer ſo nicht anders gedacht iſt, wie die hundert und aber hundert ſeiner Vorgänger, welche ſchon auf der Bühne geſpielt worden ſind; daß man ſich mit Nachdenken keine Mühe machen will, die Blätter der Rolle zählt, ſich annalt, einen Rock oder Jacke überhängt, die Worte herſpricht und Komödie geſpielt hat" [8]). Und wenn wir hieraus auf die Darſtellung größerer Rollen zu ſchließen

berechtigt ſind, ſo haben wir ſehr Unrecht, von den Schauſpielern den Inbegriff aller menſchlichen Kenntniſſe und Fertigkeiten zu verlangen, vielmehr werden wir nur dadurch, wie Erfahrung zeigt, bewirken, daß jene haarbuſchigen Geſellen, nach Shakespeare's treffendem Ausdruck, dem Publikum ſchon einen Genuß zu gewähren glauben, wenn ſie in der durch übertriebene Forderungen ihnen beigebrachten Ueberſchätzung auf der Bühne ſich ſpreizen und dabei die Worte, die ihnen der Dichter zu ſagen aufgegeben hat, bloß als ein nothwendiges Uebel betrachten *).

Jene kurze Anweiſung, welche Hamlet ſeinen Schauſpielern ertheilte, enthält mehr Wahrheit, als alle Theorie der Schauſpielkunſt. Sie iſt zwar oft von unſeren heutigen Schauſpielern wiederholt, ſchwerlich aber eigentlich verſtanden, weniger noch beobachtet worden. Dennoch umfaßt ſie alle Vorſchriften zu einem guten Schauſpieler, weil ſie bei dem Gewerbe desſelben ſtehen bleibt und ſich in keine übertriebene Kunſtſphäre verliert. Dieſe Anweiſung verlangt

1. ein vernehmliches Herſagen der Rede, wie der Dichter es wünſcht, ohne das Maul voll zu nehmen;

2. mäßige Bewegungen und Anſtand, ſelbſt in den leidenſchaftlichſten Scenen, ohne in Kälte zu gerathen;

3. Uebereinſtimmung der Worte zu den Geberden und der Geberden zu den Worten;

4. ein Feſthalten an dem Natürlichen und ein Verwerfen alles Uebertriebenen.

Wenn ein Schauſpieler dieſe einfachen Regeln zur Richtſchnur für ſein Spiel nimmt, ſo wird er wahr und gut ſpielen, und leichter und früher zum Ziel gelangen, als durch jene äſthetiſchen Schwindeleien, die nur den Kopf verdrehen und durch vorgehaltene Möglichkeiten ihm eine Wichtigkeit beilegen, die nie zu verwirklichen iſt.

Es iſt daher auch kein Vorwurf für den franzöſiſchen Schauſpieler, daß er weit mehr Deklamator ſeiner Rolle iſt, wie der deutſche, d. i. mehr ſich beſchränkt und daran feſthält, ſeine Rolle vorzutragen und mit dem nöthigen Geberdenſpiel zu begleiten. Mehr hat auch der Schauſpieler eigentlich nicht zu leiſten, und mehr wird ſelbſt von

Shakespeare nicht gefordert, der die Sache doch wohl verſtanden hat. Der Schauſpieler hat nicht den Beruf, dem Dichter vorzugreifen oder ihn zu verbeſſern, er ſpielt den dichteriſchen Charakter ſchon zur Genüge heraus, wenn er denſelben gehörig vorträgt und die Geſten ſeinen Worten anpaßt. Denn in der Charakterbildung iſt der Dichter Herr und Gebieter, und in dieſer Beziehung äußert der franzöſiſche Schauſpieler allerdings eine größere Achtung für denſelben, als der deutſche, der nicht ſelten, ſtatt wie jener jede einzelne Schönheit des Dichters herauszuheben, ihm Unrecht thut, ihn oft ſogar verläßt oder zu ſich herabzieht, indem er bloß auf den Effekt im Ganzen hinarbeitet. Dies iſt faſt immer und um ſo gewiſſer der Fall, ſobald der Schauſpieler ſeine vermeinte Genialität mit der des Dichters vermiſchen, d. i. mit ſeiner Schöpferkraft die Schöpfungen des Dichters beherrſchen oder modeln will, woraus Zwittergeſtalten entſtehen, die Keinem von Beiden angehören.

Hat der franzöſiſche Schauſpieler einen neuen Charakter nach ſeiner Weiſe bekleidet und zur äußeren Erſcheinung auf die Bühne gebracht, dann ſagt er, „die Rolle ſey von ihm erfunden oder geſchaffen (créé).“ Dieſes Ausdrucks wegen wollen wir mit ihm nicht hadern. Die Rolle oder der Charakter empfängt nämlich hier eine ſtehende Form, von welcher nicht mehr zu weichen iſt, und die jedem Darſteller desſelben zum Vorbilde dient. Dieſe Beſtimmtheit der äußeren Geſtalt könnte wohl den Weg bezeichnen, auf welchem das Schauſpielen zu erlernen iſt; denn wo die äußeren Zeichen bereits feſtſtehen, da laſſen ſich auch für ihre Anwendung beſtimmte Regeln ermitteln. Erſcheint aber der franzöſiſche Schauſpieler manierirt, ſo trägt, wie an einem anderen Orte dargethan iſt [10]), die Nation die Schuld, allein dem Dichter bringt das keinen Nachtheil, vielmehr empfängt ſeine Dichtung durch eine im Aeußern ſich gleichbleibende Darſtellung gleichſam das Plaſtiſche eines Kunſtwerks und prägt dadurch ſich tiefer den Zuſchauern ein; woraus hauptſächlich der den Deutſchen auffallende Umſtand zu erklären iſt, daß die Werke Corneille's Racine's u. A. fortwährend auf der franzöſiſchen Bühne ſich erhalten und mit Intereſſe geſehen werden.

Der deutsche Schauspieler dagegen sucht ein Verdienst im Wechsel der äußeren Rollenbezeichnung, und darin bestärkt ihn der einsichtslose Tadel einiger Kritiker, welche nach ihrem hohlen Kunstsystem die an bestimmten Stellen bestimmt wiederkehrende Geberde bei öfteren Wiederholungen einer Rolle für Mangel an Produktivität, für mechanische Beschränktheit erklären. Angenommen aber, die Ausführung einer Rolle wäre ein Kunstwerk, wie will und kann sodann diesem Kunstwerk sein eigentliches Leben genommen werden: die Ruhe, die Sicherheit und die Bestimmtheit des Ausdrucks? Welches Kunstwerk wechselt wohl seinen Ausdruck nach der Laune des Beschauenden? Und hat nicht jeder Künstler schon wohlbedächtig die passendsten Zeichen für die Darstellung seines Gegenstandes gewählt und harmonisch zusammengestellt?

Je mehr man also hier dem Schauspieler Veränderung und Wechsel in der äußeren Bekleidung seiner Rollen anempfiehlt, um so eifriger entzieht man ihm die einzige Stütze, auf welche, wenigstens scheinbar, sein Künstlerthum zu gründen wäre.

Seit länger als einem halben Jahrhundert ist man bemüht gewesen, die Nothwendigkeit zur Errichtung von Theaterschulen zu beweisen; immer jedoch ohne Erfolg. Dieser Umstand muß einen tieferen Grund haben, als gewöhnlich geglaubt wird. Insbesondere bemerken wir, daß kein Staat derlei Anstalten gründet oder fördert, vielmehr ihre Herausbildung anderweit zu erwarten scheint. Setzen wir aber den Fall, daß der Staat wirklich eine Theaterschule eröffnete, wer würde seine Kinder in dieselbe schicken, um sie zu Schauspielern abrichten zu lassen, wenn nicht zugleich die Zukunft gesichert wäre? Die Kinder der Schauspieler kommen hier ohnehin nicht in Betracht; denn diese machen ihre Schule unmittelbar auf dem Theater; von anderen Ständen aber würde doch erst abgewartet werden, ob der Sohn oder die Tochter nicht zu etwas Besserem tauge, als zu einem Gewerbe, das man wohl wie einen Zufluchtsort ansieht, jedoch nicht als ein Ziel, zu dessen Erreichung man sich vorbereiten und hoch ausbilden müsse, und zwar darum nicht, weil von der einen Seite die gegenwärtig auf der Bühne befindlichen selbst ausgezeichneten

Glieder jene Ausbildung auch nicht ſich angeeignet haben [11]), und andererſeits die fernere Exiſtenz höchſt zweifelhaft, wenigſtens nicht geſichert iſt.

Von dem Augenblick an, wo ein Staat Theaterſchulen errichtet, müßte er auch dem Schauſpieler und ſeinem Gewerbe einen beſtimmten Rang ertheilen, das ganze bisherige Theaterweſen umſtürzen und neu gründen. Was ſollte alsdann mit den vorhandenen, nicht geſchulten Schauſpielern geſchehen? Sollten ſie im Voraus ſchon an den Prärogativen Theil nehmen, die der Staat durch Schulen allererſt erzwecken will? Werden ſie nicht ihre Anſichten und ihre Grundſätze auf die anwachſenden Jünger fortzupflanzen ſuchen? Werden dieſe dafür nicht um ſo empfänglicher ſeyn, da jene Veteranen, ohne einen Schulkurs gemacht, ohne mit einer wiſſenſchaftlichen Vorbildung ſich befaßt, oder dieſelbe ſpäter ſich angeeignet zu haben, zu Beifall und guten Gagen gelangt ſind? — Oder ſoll der Staat, wenn die jüngere Generation heranwächſt, die alten Schauſpieler entfernen? Das kann er füglich nicht; denn ſie haben ein Recht auf ihre Exiſtenz, weil ſie ein vom Staat genehmigtes Geſchäft trieben, welches nur einer künſtleriſchen und moraliſchen Verbeſſerung vermittelſt errichteter Schulen unterzogen werden ſoll. Der Staat müßte ſich alſo die Laſt auflegen, die Veteranen allmälig zu penſioniren, ohne ſie darum außer Verbindung mit der Pflanzſchule zu bringen und ihren Einfluß auf dieſelbe zu hemmen.

So treiben alle theatraliſchen Schul- und Bildungsplane ſich in einem Zirkel herum, und ihre Realiſation ſetzt immer voraus, „daß die Bühnen eine Staatsanſtalt und ihre Zahl beſtimmt werden müſſe.“ Alsdann aber müßte ſich auch wohl die Zahl der Zöglinge nach der Zahl und dem Umfange der Bühnen richten, und der Unterricht gleichförmig ſich über alle Theile eines Staats, oder aller Staaten verbreiten, damit die Einen nicht ernten, wo Andere geſäet und gepflanzt haben. Da indeß die Beſchaffenheit der Bühnen, wären ſie ſelbſt eine Staatsanſtalt, dennoch abhängig iſt und beſtimmt wird von der Beſchaffenheit der dramatiſchen Dichtkunſt und von dem Charakter und ſittlichen Zuſtande der Nation, ſo würden ſie, die Bühnen, ihre eigentliche Richtung wieder von dem Stande der jedesmaligen Kultur im Volke

empfangen, und in dieſer Beziehung wahrlich nicht mehr leiſten, als unter den jetzigen Verhältniſſen.

Welchen Nutzen haben wohl die Verſuche gewährt, die man mit Theaterſchulen anſtellte? Gingen aus Garrik's und Müller's Theaterſchule, aus der Ecole dramatique in Petersburg größere Virtuoſen hervor, wurde eine Verbeſſerung des Schauſpielweſens überhaupt erzweckt? Wird dieſes Ziel erreicht werden durch die wöchentlichen Darſtellungen, welche der Direktor des Conſervatoriums der Muſik in Paris, Auber, von ſeinen Zöglingen und zwar gegen Bezahlung geben läßt, oder durch das Gymnase Castelli in Paris, deſſen Stifter mit einer Truppe von acht und zwanzig Schauſpielern, Pantomimen und Ballettänzern in einem Alter von 5 — 18 Jahren, bereits (1842) die Rheinprovinzen durchzog? Ich habe die Unausführbarkeit des Vorſchlags, das Theater zu einer Staatsanſtalt zu erheben, bereits genügend dargethan, und darum mögen die gegebenen Andeutungen auch auf die Schwierigkeit hinweiſen, welche ſelbſt einer Errichtung von Schauſpielerſchulen im Wege ſteht, und je tiefer man in die Sache einzudringen bemüht iſt, um ſo geneigter wird man zu glauben, daß es nicht einmal der Mühe werth ſey, durch eine erweiterte theoretiſche und praktiſche Vorbildung, gleichſam in einer dramatiſchen Akademie, eine Verbeſſerung des Schauſpielweſens auch nur zu verſuchen.

Erwägt man nämlich ohne Vorurtheil, was einem Schauſpieler zu wiſſen nöthig und bereits oben angedeutet iſt, ſo wird man leicht gewahr, daß alles Erforderliche in vorhandenen Schulen gelehrt und gelernt wird, und die Fertigkeit des Tanzens und Fechtens ſehr füglich ohne eine Theaterſchule zu erwerben iſt. Es wird daher vom Staate zu viel verlangt, wenn er ſolche Schulen errichten und dadurch den Aufwand vermehren ſoll, den ohnehin ſchon das Theaterweſen verurſacht. Für eine Anſtalt des Vergnügens, denn eine andere kann die Bühne nicht ſeyn, hat er bereits genug gethan, und da die geſammte Disziplin der Mitglieder von ihm in die Hände der Direktionen gegeben iſt, ſo bleibt es deren Pflicht, nicht nur die gehörige Auswahl bei der Anſtellung neuer Mitglieder zu beobachten und Jeden abzuweiſen, der die Vermuthung der Liederlichkeit vor ſich hat, ſondern ſelbſt

die dem Schauspieler nöthige Vorbildung zu fordern und ihn dieserhalb einer Prüfung zu unterwerfen. Wenn also auch Direktionen sich nicht durch Jugend und Gestalt abfinden lassen, oder bei der mitunter gemachten Erfahrung sich nicht beruhigen, daß Jemand ein recht tüchtiger Schauspieler oder ein so genannt großer Künstler werden könne, ohne das Mindeste gelernt zu haben, so sind doch Theaterschulen überflüssig. Denn wer seine gewaltige Neigung, die Bühnenbreter zu betreten, nicht besiegen kann, der mag sich auch die Mühe nicht verdrießen lassen, dasjenige sich anzueignen, was ihn dazu geschickt macht. Wird doch seine Leistung ohnehin gleich bezahlt und von ihm nicht einmal eine Probe- oder Lehrzeit verlangt, obgleich eine solche einzuführen den Direktionen nicht dringend genug empfohlen werden kann.

Endlich muß die Forderung an den Staat, Theaterschulen zu errichten, auch darum aufgegeben werden, weil er die Bühne weder für eine Sittenanstalt, noch für eine Anstalt zur Geschmacksverbesserung anerkennt. Er gibt solches deutlich und unbezweifelt dadurch kund daß er die gesammte Theateranstalt, Sachen und persönliche Dienstleistungen Demjenigen in Pacht überläßt, welcher der Mindestfordernde ist. Worin besteht nun das Wesentliche des Pachtkontraktes? Gehören nicht die Dienste, welche der Pachter nach Beschaffenheit des Pachtstücks zu verlangen berechtigt ist, zum Sachenrechte? — Können Kunst- und Unterrichtsanstalten in Pacht gegeben werden?!

Dem wirklich verdienstvollen Schauspieler, der zugleich ein rechtlicher Mensch ist, wird deßhalb die öffentliche Achtung nicht entzogen; er wird jedoch sein Verdienst nicht sowohl in seinem Gewerbe, als in der gewissenhaften Erfüllung seiner eingegangenen Verpflichtungen und in seiner Rechtlichkeit zu suchen haben. Bei solchen Eigenschaften ist jedes Geschäft ehrenwerth, und im Besitze derselben wird gerade ein Schauspieler um so mehr ausgezeichnet werden, als er dadurch das wahre Vergnügen der Zuschauer befördert und erhöht, indem er die Hindernisse beseitigt hat, welche der Wirkung seines Spiels, in persönlicher Beziehung, sonst entgegen zu treten pflegen.

Für die Pflanzschule der Schauspieler bleibt indeß noch ein Ausweg übrig. Man hat die Verdienste des in Hamburg 1816

verſtorbenen Schauſpieldirektors und vielſeitig gebildeten Mannes Friedr. Ludw. Schröder allgemein anerkannt, und wird daher wohl auch ſeiner Anſicht über jene Pflanzſchulen eine gerechte Würdigung nicht verſagen. „Meine lange Erfahrung," verſichert er [12]), „hat mich die Urſachen bemerken laſſen, warum die Kinder der Schauſpieler ſo ſelten wahre Künſtler werden, und ich rathe daher folgende Maßregeln an:

1. Man muß ſie Anfangs nur Stücke ſehen laſſen, in denen Kinder vorkommen, wenn dieſe ſittlichen Inhalts ſind.

2. Man muß ſie äußerſt ſelten zuſehen laſſen, damit die erſten Eindrücke nicht zu ſchnell durch andere verwiſcht werden.

3. Man muß nie zugeben, weniger noch ermuntern, daß ſie Leidenſchaften erwachſener Perſonen nachäffen, weil die Nachäfferei des Zorns, der Wuth u. dgl. auf ihr ganzes Leben Einfluß haben kann.

4. Man muß ſie nicht das ſogenannte Deklamiren treiben laſſen, weil man immer in der Manier, der Sprache, den Mienen, den Abrichter erkennt, und ein ſo abgerichtetes Kind gewöhnlich ein Affe bleibt.

5. Da Kinder größtentheils eine hohe kreiſchende Stimme haben und oft behalten, ſo muß man ſie gewöhnen, etwas tiefer zu ſprechen.

6. Man muß ſchnelles Reden unterſagen und ſie gewöhnen, jede Sylbe vernehmlich auszuſprechen.

7. Man muß ſie nur lehren, die Hauptgegenſtände als Himmel Erde, den Kopf, das Herz, den äußeren Gegenſtand zu bezeichnen, und die übrigen Bewegungen ihnen ſelbſt überlaſſen. Der einſichtsvolle Lehrer wird finden, daß ſie von ſelbſt weit mehre machen, als nöthig ſind, und dieſe zu vermeiden ſuchen.

8. Sobald das Kind leſen kann, muß es ſeine Rolle ſelbſt lernen, nachdem es vorher von dem Zuſammenhange unterrichtet iſt. Dann verbeſſere man die Fehler und zergliedere das Wahre und Unwahre ſeines Vortrags.

9. Sie müſſen durchaus nur ihrem Alter angemeſſene Rollen und keine erwachſener Perſonen ſpielen. In der ganzen Natur iſt ein Fortſchreiten, das Kind reift ebenfalls nur allmälig.

10. Es ist schädlich, wenn ein Kind seine Aeltern eine Rolle laut lernen hört, denn es wird sich lieber mit einer Rolle erwachsener Personen, als mit der eines Kindes beschäftigen.

„Dazu," schließt Schröder, „eine gute Erziehung des gewöhnlichen Lebens und ich bin überzeugt, daß es Deutschland in zehn bis fünfzehn Jahren nicht an wahren Künstlern fehlen wird."

Wenn nun die Befolgung dieser zehn einfachen Regeln nebst einer guten Erziehung des gewöhnlichen Lebens hinreichen, wahre Künstler zu bilden, was bedarf es dann der Schulen und Akademien im großen Styl? Die Gesellschaft eines stehenden Theaters mag also eine eigene Kinderschule errichten, deren Leitung der Direktor oder ein verständiges Mitglied übernehmen kann, und so wird sich ohne Zeit- und Kostenverlust eine ausreichende Hilfe für die Theater überhaupt ergeben, zumal auch in der Folge Fälle nicht ausbleiben werden, wo Personen aus anderen Verhältnissen, sey es aus innerem Drang oder sonstigen Ursachen getrieben, in die der Bühne übertreten.

Was ist aber am Ende von einer Kunst zu halten, in welcher so überaus geringe Mittel ausreichen, wahre Künstler zu bilden? Nicht mehr und nicht weniger, als daß sie ihren angesprochenen Kunst-, Bildungs- und Erziehungs-Charakter aufgeben und ihren Wirkungskreis auf ein leichtes, angenehmes und möglich anständiges Vergnügen des Publikums beschränken muß.

Anmerkungen.

[1]) Organisations-Lexikon für das Hoftheater in Hannover (von Holbein), Artikel: „Rollenfächer."

[2]) Betrachtungen über sich und die dramatische Kunst ꝛc. Bd. 2. S. 8 ff.

[3]) Vorlesungen u. s. w. Bd. 2. S. 63.

[4]) Dramaturgische Aphorismen, Hamburg, 1820. 8.

[5]) Grundsätze der dramaturgischen Kritik, aus dem Englischen von Engelbrecht. Lübeck, 1777. 8.

[6]) Im Fragment d'un miroir brisé, Paris, 1823, wird von einer Vorstellung der Vestalin in Berlin erzählt, Madame Milder sey in der Rolle der

Julie unwohl geworden, und die sie ersetzende Madame Schütz bald darauf in Konvulsionen gefallen. „Pareil accident," fügt der Erzähler bei, „n'est jamais arrivé en France. Il faudrait pour qu'il eut lieu à l'Opera de Paris, que toutes ces dames se trouvassent grosses en même temps. Les réglements y ont pourvu; ainsi ne manque-t-on jamais de Vestales."

[7]) Dr. H. H. Claudius, Abriß der Vortragskunst, Abschnitt IV. S. 131, Hildesheim, 1810. 8.

[8]) In dem früher bereits angeführten Circulare.

[9]) Schlegel in seinen „Vorlesungen über dramatische Kunst u. s."

[10]) Abhandlung Nro. II., wo von dem Idealisiren des Schauspielers die Rede ist

[11]) Koller in seinen „Aphorismen für Schauspieler und Freunde der dramatischen Kunst" §. 59, Regensburg 1803, 8., schützt finanzielle Rücksichten vor, die den Staat von der Errichtung solcher Theaterschulen abhalten; offenbar wohl irrthümlich. Der Staat erkennt keinen Nutzen in ihnen. — Schütze bemerkt im „Satyrisch-ästhetischen Wörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde," Hamburg 1800, 8. Vorrede S. 4. „Schulen und Akademien für Schauspieler gehören zu den Entbehrlichkeiten, da, wie wir sehen, viele Damen und Herren, ohne je in eine rechtliche Knaben- oder Mädchen-, geschweige Kunstbildungsschule gegangen zu seyn, in Proben und Vorstellungen gehen und uns von den Bretern herab belehren und belustigen u. s. w." — Und das ist ganz ernsthaft zu nehmen.

[12]) Riccoboni und Schröder, Vorschriften über die Schauspielkunst, §. 15, Leipzig, 1821. 8. — Weitere Belege aus der uns näher liegenden Zeit anzuführen halte ich für überflüssig; die Sache selbst ist gleichsam unwandelbar.

52630797

Das Schauspielwesen.

Dargestellt

auf dem

Standpunkte der Kunst,

der

Gesetzgebung und des Bürgerthums.

Von

Wilhelm Hebenstreit.

Wien, 1843.

Fr. Beck's Universitäts-Buchhandlung.

In Fr. Beck's Universitäts-Buchhandlung in Wien

sind erschienen:

Baki's, des größten türkischen Lyrikers, Divan, übersetzt von J. v. Hammer. gr. 8. 1825. 1 Thlr. 4 gr.

Bevilaqua, M. de, poesie diverse. 2 Volum. gr. 8. 9 gr.

Dalei, B., Licht- und Nachtblumen aus Deutschland und Italien. 8. 1839. geh. 20 gr.

Douneh, F. V., Schwert-Lilien. Gedichte. gr. 8. 1841. geh. 16 gr.

Enk, M. v., Briefe über Goethe's Faust. gr. 8. 1834. geh. 15 gr.

— Ueber deutsche Zeitmessung. gr. 8. 1836. geh. 12 gr.

Fladung, J. A. F., kurzgefaßte Mythologie der Griechen und Römer, für junge Damen zusammengestellt. Mit den Abbildungen der 12 großen Götter, nach Antiken. gr. 12. 1838. cartonirt 1. Thlr.

Fodor, Josephine Mainvielle. Eine biographische Skizze, herausgegeben von J. C. Unger. Französisch und deutsch. 8. 1823 geh. 6 gr. bessere Ausgabe geh. 10 gr.

Fridelberg, Kallidion. Ein episches Gedicht in sieben Gesängen. Mit einem Kupfer, gezeichnet von Kieninger, gestochen von Jahn. gr. 8. 1800. 1 Thlr. 8 gr.

Friz, A., Trauerspiele. Aus dem Lateinischen übersetzt. 8. 1771. 9 gr.

Gaal, G. v., die nordischen Gäste, oder: Der neunte Januar des Jahres 1814. Ein Gedicht in zwölf Gesängen. gr. 8. 1819. Druckpapier 1 Thlr. Velinpapier 1 Thlr. 12 gr. auf großem Basler-Velinpapier 2. Thlr.

Grossing, Fr. N., Innocentia. Original-Erzählungen und Reiseabenteuer. 16. 1826. Druckpapier, cartonirt 16 gr., Velinpapier 1 Thlr.

Gruber, C. A. v., Saul. Eine Tragödie in 5 Acten. gr. 8. 1819. 16 gr,

Lang, E., Theodora, oder die Blutzeugen. Ein Drama in 5 Aufzügen. gr. 8. 1830. geh. 16 gr.

Musenalmanach, Wiener, auf das Jahr 1787. Herausgegeben von J. F. Ratschky und A. Blumauer. 12. 12. gr.

In Fr. Beck's Universitäts-Buchhandlung in Wien

sind erschienen:

Novellist, der, Erzählungen, Mährchen, Sagen und Phantasiestücke, von Th. Brey, M. Enk, V. Fischer, Hermi, Klitzpera, Oehlenschläger, A. J. Schindler, Franz Stelzhamer, C. A. Ullepitsch, M. D. Cavilha und dem Herausgeber, nebst Balladen von Johann N. Vogl. Herausgegeben von August Schmidt. 2 Bändchen 16. 1838. geh. 1 Thlr. 8 gr.

Ossian's und **Sined's** Lieder, herausgegeben von M. Denis. 6 Bände mit Anhang. 4. 1784. 6 Thlr. 16. gr. Desselben 6. Band einzeln, unter dem Titel: Nachlese zu Sined's Lieder, aufgesammelt und herausgegeben von Joseph v. Retzer. Mit Anhang 1 Thlr., der Anhang einzeln 6 gr.

Radda, J. F., Sinnbilder aus der Pflanzenwelt. Taschenformat. 1824. geh. 9 gr., cartonirt 12 gr., Velin mit Goldschnitt 20 gr.

Silesius, E., Hanswurst's Verbannung. Dramatische Bagatelle. 12. 1836. geh. 8 gr.

Skizzen, romantisch-historische, aus Oesterreichs Vorwelt, von Emil** 8. 1837. Velinpapier (mit Umschlag in Congrevedruck) catonirt 1 Thlr 8 gr.

Straube, E., vaterländische Sagen, Legenden und Märchen. 12. 1837. 16 gr. Velinpapier 21 gr.

Trattinick, L., Calliope und Flora, oder: Poetische Unterhaltungen in den Gefilden der blühenden Natur. Neue unveränderte Ausgabe des österreichischen Blumenkranzes. gr. 12. 1840. geh. 16 gr.

Vitorelli, J., anakreontische Lieder. Metrisch in's Deutsche übertragen von Franz Sachse von Rothenburg. gr. 12. Olmütz, 1838. geh. 7 gr.

Wolf, F., über die neuesten Leistungen der Franzosen für die Herausgabe ihrer National Heldengedichte, insbesondere aus dem fränkisch-karolingischen Sagenkreise; nebst Auszügen aus ungedruckten oder seltenen Werken verwandten Inhalts. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Poesie. gr. 8. 1833. geh. 1 Thlr.

Ziegler, Hamlet's Charakter. 8. 1803. 12 gr.

In Fr. Beck's Universitäts-Buchhandlung
in Wien ist erschienen:

Muster
deutscher Redekünste,

mit

besonderer Rücksicht auf neuere Literatur,

zur

Bildung des Geschmacks und des Stils.

Herausgegeben

von

Wilhelm Podlaha,

Priester aus dem Orden der frommen Schulen, prov. Subdirector des k. k. Konviktes und Professor der Poetik und Rhetorik am k. k. akademischen Gymnasium in Wien.

---

gr. 8. 1842. geh. 3 Thlr. Velinpapier 3 Thlr. 18 gr.